

د. عبد الحميد إبراهيم

الأدب المقارن
من منظور الأدب العربي
مقدمة وتطبيق

دار الشروق

الأدب المقارن
من منظور الأدب العربي
مقدمة وتطبيق

الطبعة الأولى

١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق

أسسها محمد المصطفى عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيديو المصطفى - رابعة المملوك - مدينة نصر
ص.ب : ٣٣ البانوراما - تلفون : ٤٠٢٣٩٩ - فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣
فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

المقدمة

الأدب المقارن
والهدف القومى

- ١ -

لاتخلو الدراسات الجامعية، مهما تجردت، من هدف قومي . وكل ما هو مطلوب، أن يعرض الباحث هدفه بموضوعية. وليس ثمة تناقض بين الهدف القومي، والغاية الإنسانية؛ فحب الإنسان لذاته، أو لوطنه، أو لدينه، لا يتناقض مع الغاية الإنسانية، بل هو الطريق إليها.

وفاقد الشيء لا يعطيه .

والمتنكر لدينه وذويه، هو من باب أولى يتنكر لإنسانيته .

فالإنسانية، ليست مجرد أشياء هلامية، تتجاوز أحلام الإنسان، وتعلو فوق اهتماماته بنفسه وبمن حوله .

هى، فى النهاية، مجموعة أشياء صغيرة، تمثل فى تراكمها المدخل الحقيقى لعالم الإنسانية .

فأن تحرص على ذاتك وثقافتك، معناه أن تسمح لغيرك أن يحرص أيضا على ذاته وثقافته، ففاقد الشيء لا يعطيه، كما قلنا من قبل . والطريق إلى الإنسانية، يبدأ من الحارة . والشارع، والقريب، والجار، والوطن، والثقافة، والدين، ثم يصاعد حتى يصل إلى الإنسان، فى كل مكان وزمان .

والأعمال الإنسانية، تبدأ فى أولها من المكان والزمان، ثم تصل إلى اللامكان، واللازمان .

والعالمية تبدأ فى هذا الطريق، ولا تستطيع أن تقفز فوق هذا الطريق . وكل من يقفز فوق هذا الطريق، يصبح هلاميا لا طعم له، وتتحول إنسانيته إلى عظام معروقة، لاتسمن ولا تغنى من جوع .

- ٢ -

فالهدف القومى ، لايتنافى مع الغاية الإنسانية، من ناحية . وهو ، من الناحية الثانية ، لايعنى التعصب .

هو يعنى لغة واحدة ، تؤدى إلى مجموعة من الخصائص الثقافية .

فهو، إذن ، يعنى الخصوصية ، ولا يعنى التعصب .

لأن التعصب لاينطلق من أرضية ثقافية ، ولا يؤدى إلى موقف ثقافى . إنه ، باختصار، لاشىء . ومن لايملك شيئاً ، فهو يخشى الذوبان ويتحصن فى منطقة الدفاع ، ويهاجم الغير بلا سبب وبلا هدف ، فقط ليثبت ذاته ، تماماً كهذا الطفل الصغير، الذى يخشى من زميله أن يختطف لعبته ، فهو يصرخ فى وجهه ، ويعض يده .

القومية هى مجموعة خصائص ثقافية ، تؤدى إلى موقف خاص .

وهى ، بهذا التعريف ، تؤدى إلى الإنسان الناضج ، الذى لايبين نفسه ، ولايبين غيره . إنه ينطلق من ذاته ، ويسمح للآخر أن ينطلق من ذاته أيضاً .

إنه لايبين نفسه وينسحق فى الآخرين تحت عنوان الإنسانية ، ولايبين غيره ويحرمه من حرية التعبير تحت عنوان « الإقليمية » ، والخلاصة ، أن القومية شىء غير التجريد ، وشىء غير الانغلاق . ومن يمارسها مرة باسم التجريد وأخرى باسم التعصب ، فهو لايفهمها ، أو لا يفهم شيئاً على الإطلاق ؛ لأنه يخلط بين المسميات ، أو بين الخصوصية ، والانحراف عن الخصوصية ، مرة إلى الأمية ، وأخرى إلى الإقليمية .

- ٣ -

القومية ، إذن ، لا تتنافى مع الإنسانية ، من ناحية .

وهى ، من الناحية الثانية ، لاتعنى التعصب أو التقوقع .

أما من الناحية الثالثة فهى لاتعنى الهوى السياسى ، الذى يتأرجح من غرض إلى غرض .

ولعل هذه الناحية الأخيرة ، هى من أخطر الأمور ، لأنها تحتاج إلى وعى كبير ودقيق ، حتى لا نخلط بين ماهو متأرجح وماهو غير متأرجح ، بين ما يخضع للغرض وما يخضع

للموضوعية، بين ما يتعامل مع فن الممكن ويتغير حسب مقتضيات هذا الممكن، وما هو يمثل موقعا ثابتا.

نحن - إذن - في حاجة إلى وعى كبير ودقيق، يميز بين القومية كخصوصية ثقافية، والقومية كشعار سياسى. إن الخلط بين الأمرين يؤدي إلى خسارة القومية بمعناها الثقافى. وهذا ما حدث بالضبط على الساحة العربية؛ فقد رُفعت القومية كشعار سياسى، أثار الكثير من الجدل، وتدخلت عوامل كثيرة، مرة مع القومية، وأخرى ضدها، ولكنها - على أى حال - أثارَت الغبار حول هذه الكلمة، وجعلت الكثيرين ينفرون منها، ولا يرددونها في مؤلفاتهم العلمية.

فقد أرادت السياسة، مرة، أن تضرب الخلافة العثمانية باعتبارها رمزاً إسلامياً، فرفعت إزاءها فكرة القومية العربية، ودعت العرب إلى إبراز كيان مستقل عن الخلافة العثمانية تحت مسمى القومية.

وأرادت السياسة، مرة أخرى، أن تضرب المد المتزايد للقومية العربية إبان الخمسينيات، فرفعت إزاءها فكرة الإسلامية، على أساس أن القومية فكرة ضيقة تتنافى وعالمية الإسلام. والسياسة، في كلتا الحالتين، لا تبحث عن الموضوعية؛ لأنها تجرى مع المصلحة. وتتأرجح مع الغرض. ومن هنا، فإن النفور من كلمة « القومية » الذى يشعر به الباحث المعاصر، إنما يأتى من إسقاطات سياسية، ومن الخشية من اتهامات سريعة، يقذف بها العرب أخاه، مرة باسم العروبة، وأخرى باسم الإسلام.

- ٤ -

أما القومية، بمفهومها الثقافى، فهي تعنى لغة واحدة، وبيئة جغرافية متجاورة، وتاريخاً مشتركاً، وغير ذلك مما يشكل فى النهاية مجموعة من الملامح الثقافية، تميز إنسان المنطقة، وتمثل خلفية فكرية وراء ردود أفعاله.

وهى، بهذا المفهوم، لا تتنافى مع الإسلام؛ بل على العكس من ذلك تماماً، تسند الإسلام والإسلام يسندها، فكلاهما كوجهى العملة الواحدة، لا يستغنى أحدهما عن الآخر. العروبة تمثل المكان الذى اختتم فيه الإسلام؛ لأن أى دين، أو حركة فكرية، أو ثورة ثقافية، ليست مجرد عقائد ونظريات ومبادئ، بل لابد أن يتجسد ذلك خلال مجموعة من البشر، تعيش فى مكان، وتكون بمثابة الرحم، الذى يحتضن المولود حتى يستكمل خلقه، ثم ينطلق محققاً وجهه العالمى. فالعروبة هى المحلية، والإسلام هو العالمية، والمحلية لا تستغنى عن العالمية، والعالمية لا تصبح كذلك إلا من خلال المحلية.

ولا نستطيع أن نجرد العلوم الإنسانية من صفة «القومية» مهما تستريت وراء فكرة الموضوعية. إن علوما مثل الأدب، والتاريخ، والاقتصاد والسياسة، لا تخلو من جانب قومي، مهما تعاملت مع مبادئ كلية.

الأدب، مثلا، قد تصفه بأنه أدب عربى، أو فرنسى، أو إنجليزى. ونحن، بهذا الوصف، إنما نشير إلى لغة تخفى وراءها خصوصية ثقافية، تجعل الأدب العربى، مثلا، يختلف عن الأدب الفرنسى، وعن الأدب الإنجليزى.

وما نقوله عن الأدب كنص، يمكن أن نقوله عن الأدب المقارن كعلم من العلوم الإنسانية، مثله في ذلك مثل النقد، والتاريخ، والاقتصاد، والسياسة.

إن الأدب المقارن، مهما أوغل في عالميته، فهو يحمل داخله مفهوما قوميا؛ لأنه ليس فلسفة تتعامل مع الإنسان كإنسان، ولكنه في نشأته الأولى ينطلق من نصوص أدبية، كتبت بلغة خاصة، وتحمل وجهة نظر خاصة وتعكس وجدانا خاصا.

إن العالمية والقومية معاً، يتدخلان في مفهوم الأدب المقارن. فهو يبدأ من نصوص مكتوبة بلغة قومية، قد تكون هى العربية، ثم يصعد فوق هذه النصوص ليكتشف علاقاتها مع نصوص كتبت بلغة أخرى، قد تكون هى الفرنسية.

إن الدراسة، التى تتعلق بالأشياء المشتركة بين الآداب المختلفة، ودون أن تنطلق من نصوص أدبية، هى من نوع ما يسميه بعض الباحثين بالأدب العالمى، بصدد محاولتهم تأسيس علم، يشبه الفلسفة، ويبحث فيها هو مشترك بين الآداب الإنسانية.

وهم يطمحون أن يكون لهذا العلم تاريخ، مثلما للآداب القومية تاريخ، وإن كانوا لا يطمحون إلى أن يكون له نقد، مثلما للأدب القومية نقد؛ لأن النقد يرتبط بالنصوص، وهذا العلم يتجاوز الخصائص اللغوية للنصوص، لكى يقف عند ما هو مشترك بين الآداب الإنسانية، وعند الموضوعات الكلية، التى هى أشبه بموضوعات الفلسفة.

وإن الدراسة، التى توازن بين النصوص الأدبية داخل اللغة الواحدة، ولا تتعدى أسوار هذه اللغة، إنما هى نوع من الموازنات الأدبية، التى يهتم بها كل أدب قومي، استشارة للذوق لكى يتبين أوجه التلاقى والافتراق بين النصوص، وأوجه التأثير والتأثر بين أديب وآخر.

أما الأدب المقارن ، فهو يجمع في جعبته بين الوجهين القومي والعالمي معاً . فهو ينطلق من نصوص أدبية ، كتبت بلغة معينة وخضعت لمقتضيات هذه اللغة البلاغية ، ثم يبحث عن علاقتها ، من حيث التأثير والتأثر ، بنصوص أدبية كتبت في لغة مختلفة ، وخضعت لمقتضيات هذه اللغة ، وذلك لكي يثبت أوجه التفرد عند هذا الأديب ، أو عند غيره .

- ٧ -

وقد نشأ الأدب المقارن ، في جامعات فرنسا وأوروبا ، في حوض الأدب القومي ، ونتيجة لتطور تاريخي وحضاري .

فقد كانت هناك روح عالمية ، عمت العالم الأوروبي في العصر الحديث ، نتيجة للاكتشافات العلمية ، وخاصة فيما يتعلق بوسائل المواصلات والاتصالات . وسادت القارة فلسفات وأفكار عامة . فما إن يظهر المذهب الفلسفي أو الأدبي ، في فرنسا أو في غيرها ، حتى ينتقل بسرعة إلى البلدان المجاورة . حدث ذلك مع الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والواقعية . وحدث أيضاً مع المذاهب السياسية ، مثل الماركسية والرأسمالية ، ومع المذاهب الفلسفية ، مثل الوجودية والعبثية .

ولم يقف جدار اللغة حاجزاً بين التقاء الشعوب ، والسعى من أجل إشباع هذه الروح العامة ، فقد أخذت كل لغة تتطلع إلى جارتها ، وتتعرف على ثقافتها سواء عن طريق الترجمة أو الاحتكاك المباشر .

وساير الناقد الأدبي هذه الموجة العامة ، فأخذ يصعد بموازناته الأدبية داخل لغته القومية ، إلى موازنات مع نصوص كتبت بلغة أخرى ، بهدف استثارة الذوق ، والكشف عن أصالة النصوص في لغته القومية ، والبحث عن درجة الابتكار عن هذا الأديب أو عند غيره .

ثم تطور الناقد الأدبي بكل هذه الإشارات ، وأخذ يلتمس الأدلة العلمية ، والوثائق التاريخية ، التي تؤكد فكرة التأثير والتأثر .

وهكذا ، أخذ الأدب المقارن يستقل عن النقد الأدبي ، وعن تاريخ الأدب ، ويتحول إلى علم يهتم بالموازنات الأدبية ، خارج حدود اللغة القومية .

وقد انعكست هذه النشأة الأولى على واقع الأدب المقارن ، داخل جامعات فرنسا ، فقد وظف لخدمة الأدب القومي . وانطلق من القضايا التي تتعلق بالأدب القومي ، لسبب

بسيط ، وهو أنه نشأ في حوض الأدب القومي ، وتطوراً لفرع من فروع النقد الأدبي ، وهو فرع الموازنات الأدبية .

- ٨ -

ولم يكن الحال كذلك مع نشأة الأدب المقارن في جامعات مصر والعالم العربي . فلم يأت نتيجة لتطور تاريخي وحضاري ، أو استجابة لحاجة داخل اللغة القومية ، تدفعها إلى توسيع دائرة اهتمامها ، والإطلال على الجيران والأقارب .

بل كان الأمر على عكس ذلك ؛ فقد جاء الأدب المقارن إلى العالم العربي من فوق ، ومنقولا من الجامعات الفرنسية ، على يد الدكتور محمد غنيمي هلال ، في كتابه : « الأدب المقارن » .

- ٩ -

وكتاب الدكتور غنيمي ، يؤرخ للأدب المقارن ، بعد أن اكتمل في جامعات فرنسا ، خلال رحلته التاريخية داخل الأدب الفرنسي . ومن هنا ، يأتي هذا الكتاب أقرب إلى الترجمة منه إلى التأليف . فهو يعتمد على المصادر الأجنبية ، وينقل منها ، ويؤلف بينها . إن نظرة إلى الهوامش ، أو إلى فهرس المعارف ، أو فهرس الموضوعات ، أو فهرس الأعلام ، تثبت بجلاء أن هذا الكتاب يقدم واقع الأدب المقارن في فرنسا وأوروبا ، وينقله إلى اللغة العربية ، ويصنفه ، ويحدد الانتقال من رأى إلى آخر ، وقليل ما يعلق على هذه الآراء ؛ وإن فعل ، فباقتضاب شديد ، وفي جمل قصيرة .

إن الدكتور غنيمي هلال يعقد فصلا تحت عنوان « تاريخ نشأة الأدب المقارن » ، يمتد في الطبعة الثالثة ، من ص ٢٠ إلى ص ٧٧ ، يتابع فيه بصبر وأمانة تاريخ الأدب المقارن ، منذ اليونان والرومان ، وحتى العصر الحديث ، في أواخر القرن التاسع عشر ، حين اكتمل الأدب المقارن على يد مؤسسه جوزيف تكست ، ومرورا برحلات الرومانتيكيين وعصر النهضة . وغير ذلك من عوامل تاريخية واجتماعية وثقافية ، أدت إلى نشأة الأدب المقارن ، وتطوره بطريقة طبيعية تستجيب لحاجة حضارية ، وعوامل تاريخية من داخل المجتمع .

ولم يتابع الدكتور غنيمي هلال تاريخ الأدب المقارن داخل اللغة العربية والحضارة الإسلامية ، حتى إن الكثير من الأعلام العربية والشرقية التي كان يشير إليها ، إنما كان يرجع فيها إلى مراجع فرنسية أو أوروبية ، مما يدل على أنها كانت من إيجاء الدراسات المقارنة

في العالم الأوروبي ، ولم تأت نتيجة استقصاء خاص داخل المصادر العربية . ومتابعة شخصية لتاريخ الأدب المقارن داخل الثقافة العربية .

ومن هنا ، نراه يتجاهل إلى حد كبير وضعية الأدب المقارن في العصور الوسطى . ويكتفى بالرجوع فيها إلى المصادر الفرنسية والأوروبية ، التي تنظر إلى هذه الفترة نظرة ازدراء لأن الحضارة الغربية كانت فيها متخلفة ، وتفسح الطريق للحضارة العربية الإسلامية ، لكي تلقى بتأثيرها على مسيرة الحضارة الإنسانية في كل القارات .

إن الدكتور غنيمي يقدم هذه الفترة في عبارات قصيرة وعامة ، يستند فيها إلى المصادر الأوروبية ، ويقول :

« وفي العصور الوسطى ، التي امتدت من عام ٣٩٥ حتى عام ١٤٥٣ ، خضعت الآداب الأوروبية المختلفة لعوامل مشتركة ، وحدت بعض اتجاهاتها ، ووثقت علاقاتها بعضها ببعض . وكان لهذا التوحيد في اتجاه الأدب مظهران عامان : أولهما ديني ، كان رجال الدين فيه هم المسيطرين ؛ فكان منهم القراء والكتاب معاً ، وتغلغل الروح المسيحي في ذلك الإنتاج الأدبي ؛ فقد كانت اللاتينية هي لغة العلم والأدب ، كما كانت هي لغة الكنيسة . وثاني هذين المظهرين العامين كان في الفروسية التي وحدت ما بين كثير من الآداب الأوروبية في تلك العصور » (ص ٢٢) .

حقاً إنه أورد فصلاً تحت عنوان : « الوضع الحالي لدراسات الأدب المقارن في جامعات الغرب وفي الجامعات المصرية » ، لكنه فصل يمتد من ص ٧٨ إلى ٨٨ فقط ، أي لا يزيد على عشر صفحات ، يحاول خلالها أن يغطي هذا العنوان العريض . وقد نالت الجامعات المصرية ست صفحات فقط ، تحدث فيها عن نشأة الأدب المقارن في مصر ، في الربع الأول من القرن العشرين ، خلال الترجمة والدراسات النقدية التي تستمد من مصادر أوروبية ، ثم قدم منهجاً لدراسة الأدب المقارن في الجامعات المصرية ، تجاهل فيه جذور الأدب المقارن في الأدب العربي القديم .

وحقاً أيضاً ، إنه في مقدمة الطبعة الثانية ، تحدث عن أهمية الأدب العربي ، كعنصر حيوي في مفهوم الأدب المقارن . ولكن ذلك كان في المقدمة ، وربما جاء استجابةً للمد القومي في الجمهورية العربية المتحدة ، ولم يتجاوز ذلك إلى منهج الكتاب ، لأن ما ألف قد ألف ، وما كان قد كان ، وعملية الترقيع قد يكون لها من الضرر أكثر مما لها من النفع .

لا يهم أن يورد المؤلف بعض الأمثلة ، وأن يستدرك بعض الأعلام العربية ، ولكن المهم أن ينطلق من الأدب القومي ، شأن الدراسات في الجامعات الفرنسية ، وأن ينطلق من الأدب العربي كمحور أساس .

- ١٠ -

وقد كانت هناك نتائج كثيرة. ترتبت على اتجاه الدكتور غنيمى فى كتابه : «الأدب المقارن» ، يمكن أن نشير إلى نتيجتين منها :

١ - التركيز على الوجه العالمى فى دراسة الأدب المقارن .

٢ - تضخيم دور الأدب المقارن .

وسنقف وقفة قصيرة عند كل من النتيجتين .

- ١١ -

ذكرنا من قبل أن الأدب المقارن، شأنه شأن العلوم الإنسانية، يحتوى على وجهين : وجه عالمى ، وآخر قومى . فهو يبدأ من نصوص أدبية مكتوبة باللغة القومية لها خصائصها الأسلوبية ، ثم يساعد منها نحو الكشف عن العلاقة مع لغة أخرى .

وقد نشأ الأدب المقارن فى جامعات فرنسا هذه النشأة الطبيعية ، التى تنطلق من الأدب القومى ، وتهدف إلى خدمة الأدب القومى ، من خلالها لكشف عن أصالته والبحث عن مصادره .

ولكن الحال يكن كذلك فى مفهوم الأدب المقارن ، فى الجامعات المصرية والعربية . فقد قدم الدكتور غنيمى هلال فى كتابه ، تعريفاً للأدب المقارن ينحاز فيه نحو الوجه العالمى ، ويقول :

« مدلول الأدب المقارن تاريخى ، ذلك أنه يدرس موطن التلاقى بين الآداب فى لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، فى حاضرها ، أو فى ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر» (ص ٩) .

والتركيز على الوجه العالمى يتردد فى أكثر من موضع فى الكتاب . ففى ص ١٨ ، يركز على هذا الوجه فى مفهوم الأدب المقارن ، ويقول :

« فالأدب المقارن ، إذن ، يرسم سير الآداب فى علاقاتها بعضها ببعض ، ويشرح خطة ذلك السير، ويساعد على إدكاء الحيوية بينها، ويهدى إلى تفاهم الشعوب وتقاربها فى تراثها الفكرى . ثم هو - بعد كل هذا - يساعد على إخراج الآداب القومية من عزلتها ، كى ينظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام ، هو ذلك التراث الأدبى العالمى مجتمعا » .

ثم ينص على ذلك صراحة ويشبه الأدب المقارن بالاقتصاد السياسى ، وبالتاريخ ويقول :

« فهو يدرس مثلها العلاقات الخارجية ، والمشروعات التى تبدأ بها دولة ما ، وأنواع النفوذ التى تخضع لها ، وما تتعرض له إن طوعا وإن كرها من وراء حدودها ؛ وكل هذا مما تتوثق به نواحي النشاط الإنسانى وتتنوع مظاهره » . (ص ٧٧) .

وقد ترتبت على هذا الوضع ، فى كتاب الدكتور غنيمى هلال ، نتيجتان :

أولاهما ، أن الكتاب يحفل باقتباسات خارجية ، وبأعلام أجنبية ، وغير ذلك مما يغطى على الوجه القومى ، ويجعله يبدو شاحبا ، لا يعبر عن نفسه ، ولا يعلن عن وجوده إلا فى بعض استطرادات خفيفة للغاية ، وإشارات إلى بعض الأمثلة ، تأتى من باب القياس على الأمثلة الأجنبية ، والنصوص الأوروبية . وفى حالات كثيرة ينتقل هذه الإشارات من مصادر أجنبية . وهو ، فى كل الأحوال ، لا ينطلق من النصوص العربية ، ولا يجعلها محورا لكتابه ، ولا يساعد منها ليلتقى أخيرا بالوجه العالمى ، ولكنه يبدأ من الوجه العالمى ، فيظل حبيسا لهذا الوجه العالمى .

أما النتيجة الثانية ، فهى تتمثل فى شحوب الناحية الفنية فى هذا الكتاب ، وذلك لأن الدكتور غنيمى يركز على العلاقات التاريخية بين النصوص ، على حساب الناحية الفنية فى بنية النصوص . ومن هنا ، لانجد ، إلا نادرا ، تحليلا لنص أدبى ، أو كشفا عن الفروق الدقيقة بين نص وآخر .

لقد كانت الموازنات الأدبية التى درسها القدماء تحت عنوان « السرقات الشعرية » ، أقرب إلى الناحية الفنية ، لأنها تنطلق من النصوص ، وتكشف عن درجة « الأخذ » من شاعر لآخر ، وفيما إذا كان الشاعر الأخير استطاع أن يخفى المعنى المأخوذ ، أو أحاله إلى صياغة جديدة تحمل بصماته ، ويمكن أن ينسب إليه أكثر مما ينسب إلى الشاعر السابق ، أو أن هذا المعنى من باب توارد الخواطر ، ومن باب المعانى المطروحة فى الأسواق ، ولكل شاعر أن يصوغه بطريقة الخاصة ، أو بغير ذلك من تساؤلات تنطلق من النص ، وترتد إلى النص .

ولكن العنوان الجارح والخادع لهذه الموازنات الأدبية ، وهو عنوان السرقات الشعرية ، والنفور من كل ما يمث إلى البلاغة القديمة بصلة - جعلنا الناقد الأدبى ينفر من هذا الباب ، ولا يبدأ منه .

ولو أن الناقد انطلق من هذا الباب ، لوجد نفسه فى زحمة من النصوص الأدبية ، ينطلق

منها للبحث عن العلاقة التاريخية بين هذه النصوص ، ومدى مردود هذه العلاقة على الصياغة الفنية .

لو كان ذلك كذلك ، لعاد للأدب المقارن قيمته الفنية ، ولما أصبح عرضة للتشكيك من بعض الدارسين في قيمته الفنية .

ولكن ذلك لم يكن كذلك ، فجاء كتاب الدكتور غنيمى تأكيداً لهذه الشكوك ، وانحاز إلى العلاقات التاريخية المجردة ، والتي هي أقرب إلى الفلسفة أو علم الاقتصاد السياسى أو التاريخ ، أو غير ذلك من ميادين تقف عند العلاقات الخارجية بين الدول ، ولا تعنى نفسها بالوقوف عند الخصوصية المحلية .

إن الانطلاق من الأدب القومى ؛ يجعلنا في مواجهة الجانب الفنى ، ويضفى على الأدب المقارن شيئاً من الحياة ، يجعله ينتمى إلى عالم الأدب الحى ، أكثر مما ينتمى إلى عالم الكليات المجردة .

وهذا الجانب الفنى ، يمكن بدوره أن يخدم قضايا الأدب المقارن ، وأن يساعد في تمحيص فكرة العلاقة بين النصوص الأدبية . فقد تكون هذه العلاقة خارجية ، لأن الجانب الفنى يؤكد البعد بين النصين ، وقد تكون هذه العلاقة حقيقية ، لأن الجانب الفنى يؤكد الصلة بين النصين .

ولنضرب مثلاً يوضح ذلك من مسرحية الحكيم عن شهر زاد ، ومن رواية لفريد فرج عن « أيام وليالى السندباد » .

فالجانب الفنى في مسرحية الحكيم ، يدفعنا إلى الافتراض بأن لهذه المسرحية جذوراً في التربة الأوروبية . فالتركيز على عنصر الحوار ، وتأزم الصراع ، والقضايا الفلسفية ، والرموز الأدبية – وغير ذلك يذكرنا « بتكنيك » المسرحيات الغربية ، التى تتخذ من الأساطير رموزاً لمعالجة قضايا ذهنية ، كقضية التطهير الفنى التى يعالجها الحكيم في مسرحيته عن شهر زاد .

أما الجانب الفنى في رواية ألفريد فرج ، فإنه يجعلنا في مواجهة افتراض أن لهذه الرواية مصادرها في التربة الشرقية . فالتركيز على العنصر الخيالى « الفانتازى » ، والجانب الأسطورى البدائى ، والبهجة والمتعة الحسية ، وعدم الإيغال في الرمز والتوتر في الصراع ، والانطلاق من قضايا غيبية ، والاعتماد على الحس الدينى – وغير ذلك ، يذكرنا بالجو الشرقى .

إن الجانب الفنى هنا وهناك ، يمنحنا هذا الافتراض أو ذاك ، ويبقى على الباحث بعد

ذلك أن يكشف عن العلاقات التاريخية، وأن يلتمس المصادر في تلك البيئة أو في غيرها، حتى يصل إلى النتيجة المطلوبة فيما إذا كان هذا العمل يتنمى إلى مصادر خارجية، فتعد قضيته من قضايا الأدب المقارن، أو أنه يتنمى إلى مصادر من تاريخ ثقافته، فيعالج داخل قضايا الأدب القومي.

- ١٢ -

نشأ الأدب المقارن في فرنسا تطوراً للموازانات الأدبية داخل اللغة القومية. فقد اتسع مفهوم هذه الموازنات، وأصبح يتناول الموازنات على مستوى اللغات المختلفة. ومن هنا، يعرف الناقد الفرنسي الأدب المقارن بأنه العلم الذى يعالج السرقات الدائمة والأبدية بين الدول^(١). فهو، إذن، بهذا التعريف، امتداد للسرقات الأدبية أو الموازنات داخل الأدب القومي.

وقد جاء الأدب المقارن، في نشأته الأولى داخل الجامعات الفرنسية، لخدمة تاريخ الأدب القومي، ونقد الأدب القومي. وهذا ما يؤكد الباحث الفرنسي «جون جاك أمبير»، وهو من أوائل من نبه إلى أهمية الدراسات المقارنة، وقال في إحدى محاضراته سنة ١٨٣٢م، بجامعة السربون: «ستقوم أيها السادة، بتلك الدراسات المقارنة، التى بدونها لا يكمل تاريخ الأدب»^(٢).

ومن هنا، لم يكتسب الأدب المقارن، في نشأته الأولى، أهمية خاصة تجعله في مستوى يفوق مستوى تاريخ الأدب أو النقد الأدبي، بل إنهم قابلوه في أول الأمر بحذر شديد، وظلت جامعات فرنسا لمدة طويلة تخلو من كرسى مستقل لتخصص الأدب المقارن، كعلم قائم بذاته، وظلت دراسته تتم داخل تايخ الأدب، أو النقد الأدبي.

ولكن الأمر يختلف في جامعات مصر والعالم العربى، فقد جاء الأدب المقارن في أوروبا، يرتدى قبة الرجل الأبيض. ويحس بالتفوق على الأدب القومي، وبأنه أسمى مكاناً من تاريخ الأدب، ومن نقد الأدب؛ فهو يرطن بلغة الأجانب، وهو عالمى وغيره محلى من أهل البلد.

وقد احتفى به الدكتور غنيمى هلال، وقدمه بحفاوة شديدة. بل إن بعض العيوب التى وجهها إليه أصحابه، راح يدافع عنها، ويلتمس لها المعاذير. فإن قال البعض بأن الأدب المقارن يمثل سرقات دولية، عقب الدكتور غنيمى هلال بأن «الأدب المقارن أرحب أفقا،

(١) المرجع السابق، ص ١١.

(٢) الأدب المقارن، ص ١١.

وأعمق نظرا، وأصدق نتائج في دراسته للصلات الأدبية الدولية، من الدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجدوى، لما كانوا يسمونه: السرقات الأدبية^(١). وإن اتهمه آخرون بأنه تاريخي لايفيد، عقب الدكتور غنيمي بعدم جدوى مثل هذه النهضة^(٢).

وقد أراد كثيرون في عالمنا العربي أن يكتسبوا مثل هذه الواجهة، فاندفع كل من هب ودب يؤلف حول الأدب المقارن، وليس مهما ما يقول، ولكن المهم أن يكون كتابه حول الأدب المقارن، وقد لايمت الكتاب إلى الأدب المقارن بمعناه العلمي، وقد يكرر مسائل رتيبة ومعروفة، أو يشرح بعض القضايا حول علمية الأدب ومجال التأثير والتأثر، وقد يكون كتابا طلابيا، ولكن المهم - في كل الأحوال - أن يجارى الموجة، ويكتسب الواجهة، وينتمى إلى أصحاب القبعات ومعاطف الفرو.

إن وضع قضية الأدب المقارن في الجامعات الفرنسية، غيره في الجامعات العربية. ففي الجامعات الفرنسية، كانت القضية تتلخص في البحث عن وضع ممتاز للأدب المقارن، يستقل به عن تاريخ الأدب القومي. أما في الجامعات العربية، فإن القضية تتلخص في التخفيف من ذلك الوضع الممتاز، والحد من درجة الاستعلاء على الأدب القومي.

- ١٣ -

يبقى من كتاب الدكتور غنيمي هلال أمran، هما: المنهج من ناحية، واستثارة الذهن نحو تطبيق ذلك المنهج، من ناحية ثانية.

فالمنهج، يتمثل في تلك القيمة الباقية من كتاب «الأدب المقارن»، وتتلخص في دراسة علاقة التأثير والتأثر بين النصوص الأدبية في اللغات المختلفة، ثم إثبات البراهين العلمية التي تؤكد هذه العلاقة.

وقد طبق الدكتور غنيمي هذا المنهج على نصوص أجنبية في حالات كثيرة، ورجع إلى آراء باحثين فرنسيين وأوروبيين في الأعم الأغلب. ويبقى من هذا التطبيق استثارة الذهن لكي يقوم بالمثل، ويتمكن من الانطلاق من نصوص عربية، ومن باحثين عرب، ثم يصاعد خلال ذلك إلى البحث عن الوجه العالمي للأدب المقارن.

ونحن ننطلق من هذين الأمرين عند الدكتور غنيمي هلال، فنقدم تعريفا جديدا للأدب المقارن، هو:

(١) المرجع السابق، ص ١١. (٢) انظر مقدمة الطبعة الأولى.

« توسيع مجال الموازنات الأدبية ، لكي تنتقل من حدود اللغة القومية ، إلى الكشف عن العلاقات مع نصوص كتبت بلغات أخرى ، وإثبات تلك العلاقات عن طريق النقد الأدبي من ناحية ، وعن طريق البراهين العلمية ، من الناحية الأخرى » .

إن هذا التعريف الجديد ، قد يكون من باب « المعارضة » لتعريف الدكتور غنيمي ، ولكنه أبدا لن يكون من باب المناقضة ، لأنه يلتقي مع الدكتور غنيمي في منهجه الذي يحاول من خلاله أن يثبت بالبراهين العلمية موطن التأثير والتأثر .

ومن هنا ، فإن ما ذكره الدكتور غنيمي ، في الفصلين الثالث والرابع من الباب الأول ، شيء يتطلبه هذا التعريف الجديد ؛ فقد تحدث في الفصل الثالث عن « عدة الباحث في الأدب المقارن » ، وتحدث في الفصل الرابع عن « ميدان البحث في الأدب المقارن » ، وكل ذلك في الدراسات التمهيدية ، التي لا يستغنى عنها الأدب المقارن ، حتى في تعريفه الجديد .

وأیضا ، فإن الكثير مما ذكره الدكتور غنيمي في الباب الثاني ، تحت عنوان « بحوث الأدب المقارن ومناهجها » ، لا يتنافى مع التعريف الجديد ، فهو قد تحدث في الفصل الأول عن « عالمية الأدب وعواملها » ، وهو قد تحدث في الفصل الثاني عن « الأجناس الأدبية » وفي الفصل الثالث عن « المواقف الأدبية والنماذج البشرية » ، وفي الرابع عن « تأثير كتاب أدب من الأدب في آداب أخرى » ، وفي الفصل الخامس عن « دراسة المصادر » ، وفي الفصل السادس عن « المذاهب الأدبية » ، وفي السابع والأخير عن « تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى » ، وكل هذه العناوين يتطلبها التعريف الجديد ، كدراسات تمهيدية لا بد منها لكل باحث في مجال الدراسات المقارنة .

إن ما ذكره الدكتور غنيمي هلال في الفصلين الأخيرين من الباب الأول ، وما ذكره في الباب الثاني بفصوله السبعة ، يمتد من ص ٨٩ حتى ص ٤٢٩ ؛ فهو يشغل نحواً من ٣٤٠ صفحة ، في كتاب لا تزيد صفحاته على ٤٣٧ ، بما في ذلك المقدمات والخاتمة . وكل هذا ، يدل على أن نقط الالتقاء مع الدكتور غنيمي أكثر بكثير من نقط الافتراق .

إن مجال الافتراق بين التعريفين إنما يتمثل في نقطة البدء . فالباحث ، في التعريف الجديد ، يبدأ من الأدب القومي (العربي) ، ويجعل علاقة التأثير والتأثر موظفة لخدمة هذا الأدب . وهو ، بذلك ، يخفف من تضخم مكان الأدب المقارن ، ويجعله قسماً لتاريخ الأدب وللقدر الأدبي ، بل ربما يشكك في دوره كعلم مستقل ، ويحوّله إلى فرع من فروع النقد

الأدبى ، يهتم بالموازانات بين النصوص الأدبية ، وبالسراقات الدولية والأبدية على حد تعبير الباحث الفرنسى .

وهذا التعريف الجديد ، يهتم بالناحية الفنية أيضا ، ويجعل منهج البحث فى الأدب المقارن من شقين : النقد الأدبى من خلال الاستشعار الأولى بالعلاقة بين النصين . ثم البراهين المادية التى تؤكد هذا الاستشعار .

إن الاستشعار الفنى ، هو الخطوة الأولى فى الدراسات المقارنة ، التى تطرح الافتراض المبدئى ، وتدفع الباحث إلى أن يواصل الطريق فى البحث عن البراهين العلمية .

وهو استشعار ، يأتى عن طريق الحساسية الفنية . ودون هذه الحساسية ، قد يضل الباحث طريقه ، ويقع فى مسائل تجريدية جافة ، وهذا يدل على الصلة العميقة التى تربط الأدب المقارن بالنقد الأدبى ، كعلم يقوم على موهبة تستشعر الفروق الدقيقة بين النصوص الأدبية .

وربما كان الاستشهاد بمثال من واقع تجربتى الشخصية ، يمكن أن يقرب لنا ما أريد أن أنص عليه من أهمية الناحية الفنية فى مجال الدراسات المقارنة .

فبعد أن فرغت من رواية « أمريكا » لكافكا ، أحسست بأن هذه الرواية تختلف عن « القضية » و« القلعة » و« سور الصين » ، وغير ذلك من روايات كتبها كافكا . بل أكثر من ذلك ، أحسست أن هذه الرواية تختلف عن منهج الرواية الأوروبية التقليدية ، وأنها تقترب كثيرا من منهج المقامات فى الأدب العربى ، وهو منهج يقوم على وحدات مستقلة ، ليس من الحتم أن تخضع لخط تطورى يربط بين الفصل والذى يليه .

إن الحس الفنى ، نهنى إلى افتراض مصادر شرقية لهذه الرواية . ومع البحث ، اكتشفت أن مقامات الحريرى انتقلت إلى العالم الغربى ، وأنها قد أثرت فى جنس أدبى يسمى أدب الشطار ، وهو جنس يدور حول بطل من قاع المجتمع شبيه إلى حد كبير ببطل المقامات . فتوصلت إلى نتيجة مؤداها أن هذه الرواية لكافكا إن لم تكن قد تأثرت مباشرة بالمقامات فهى على الأقل قد تأثرت بها عن طريق ذلك الجنس الأدبى .

وهذا الانطلاق فى الأدب القومى ، كنصوص أدبية تحمل خصوصية فنية ، يقلل من أهمية الدراسات التى أوردها الدكتور غنىمى هلال فى الفصل الأول من الباب الأول ، والتى تدور حول تاريخ نشأة الأدب المقارن فى أوروبا . وهذا التقليل ، لا يصدر ، من تجاهل للمجهود العلمى الذى بذله الدكتور غنىمى من أجل هذه الدراسات ، ولكن لأن هذه الدراسات خاصة بواقع الأدب المقارن فى الجامعات الأوروبية والفرنسية . ونحن فى

التعريف الجديد ننطلق من الأدب القومي ، الذى هو الأدب العربى فى مثل حالتنا ، ومن هنا ، تبدو هذه الدراسات غير مجدية فى نقطة انطلاقنا ، ونراها أقرب إلى الترجمة والنقل .

وكل هذا ، يجعلنا نقرب من الغاية التى تهدف إليها هذه الدراسة ، وهى تتعلق بتأسيس علم أدب مقارن من منظور عربى . وفى هذه الحالة ، سوف يتحول كتاب الدكتور غنيمى إلى خلفية تاريخية لهذا العلم ، قدمت المنهج ، وقدمت النموذج من واقع الأدب الفرنسى ، واستفزت الذهن لكى يؤسس علم الأدب المقارن ، من واقع تاريخ الأدب العربى ، وانطلاقاً من النصوص العربية .

- ١٤ -

ومن أجل هذه الغاية ، يمكن أن نطرح تصوراً لتأسيس علم أدب مقارن من منظور عربى ، يقوم على الخطة التالية :

- ١ - البحث عن جذور الأدب المقارن داخل الأدب العربى .
 - ٢ - دراسة الأجناس الأدبية من واقع تاريخ الأدب العربى .
 - ٣ - الاهتمام بتأثير الأدب العربى فى غيره من آداب الشعوب الأخرى .
 - ٤ - البحث عن مذاهب أدبية داخل الفكر العربى .
- وسنقف وقفة خاصة عند كل نقطة من تلك النقاط السابقة .

- ١٥ -

جاء الفصل الأول فى كتاب الدكتور غنيمى هلال تحت عنوان : « تاريخ نشأة الأدب المقارن فى أوروبا » ، وقد خصصه للنقاط الآتية :

فكرة الأدب المقارن قبل القرن التاسع عشر - نظرية المحاكاة فى الأدب اللاتينى وفى عصر النهضة والعصر الكلاسيكى - فى القرن السابع عشر - فى القرن الثامن عشر - فى القرن التاسع عشر - الحركة الرومانتيكية - مبادئ الرومانتيكية ومقارنتها بمبادئ الكلاسيكية - مدام دى ستال - سانت بوف - النهضة العلمية فى القرن التاسع عشر - إرنست رينان - هيولييت تين - جاستون بارى - برونيثير - كمال نشأة الأدب المقارن على يد جوزيف تكست والباحثين المحدثين .

إلى هذه النقاط نتابع جذور الأدب المقارن فى التاريخ الغربى قبل عصر النهضة وبعده ،

وخلال مذاهب وحركات غربية ، مثل الرومانتيكية والكلاسيكية ، وعلى يد أعلام في الغرب ، مثل : مدام دي ستال ، وسانت بوف ، وإرنست رينان وحتى جوزيف تكست ، وترصد هذه الجذور بالعودة إلى مصادر أوروبية وفرنسية بنوع خاص .

ونحن بصدد البحث عن جذور للأدب المقارن ممتدة في التاريخ العربي ، سنغير الفصل إلى « تاريخ نشأة الأدب المقارن عند العرب » ، ونخصصه للنقاط الآتية :

رحلات العرب قبل الإسلام - رحلة الشتاء ورحلة الصيف - المناذرة - الغساسنة - اليهودية والنصرانية في الجزيرة العربية - القيان والمغنيات - الهجرات اليمنية - الفتوحات الإسلامية - الهجرات العربية بعد الإسلام - الصراع مع الحضارة المجاورة - التعريب - الزواج والنسب - تعريب الدواوين - كتاب الدواوين من أصول غير عربية - الترجمة عن اليونانية والفارسية والهندية والسورانية وغير ذلك - المنافذ الحضارية خلال الأندلس وجنوب فرنسا وصقلية ومالطة وأوروبا الشرقية - رحلات ابن بطوطة وغيره - مجالس الخلفاء والوزراء والقادة - الفلاسفة - المتصوفة - السير الشعبية - العادات والتقاليد - الأعياد والمواسم - الكتب المقدسة - قصص الأنبياء - قصة يوسف - مجنون ليلى - الشعوبية - الجاحظ - ابن المقفع - الموشحات والأزجال في الأندلس - لقمان - النفوذ الفارسي - النفوذ التركي - الحروب الصليبية - الحملة الفرنسية على مصر - محمد علي - الاستعمار - الترجمة في العصر الحديث - البعثات الخارجية - الجامعات - الصحافة - الإعلام - جهود الدكتور غنيمي هلال - كتابه في الأدب المقارن - توجه الدراسات المقارنة بعد الدكتور غنيمي - البحث عن الجذور التراثية في الرواية والمسرح وغيرهما - ظهور فكرة الأصالة - اقتراح دراسة الأدب المقارن من منظور الأدب العربي .

وغير ذلك من نقاط تستوحى التاريخ العربي ، وتحاول أن توصل للأدب المقارن داخل هذا التاريخ ، ونردد أعلاما عربية ، وأحداثا عربية . حتى حينما نتعرض للتأثيرات الأوروبية ، فإن من منطلقها يكون من الواقع العربي ، ولا تمس الأحداث الأوروبية إلا من خلال تأثيرها على هذا الواقع .

إن الذي حدث عند الدكتور غنيمي ومن سار في اتجاهه ، أنهم اطلعوا على بعض المؤلفات الأوروبية وقاموا بترجمتها ، وعرضوا وجهة نظر أصحابها ، وهذا أمر سهل ، يتطلب معرفة صاحبه بلغة أوروبية فحسب . أما بقية الجهد ، فقد قام به أصحابه من المفكرين الأوروبيين . وكل ما هو مطلوب من الدكتور غنيمي ، أو من يسير في اتجاهه ، هو عرض هذا الجهد ، أو التعليق عليه ، أو ضرب أمثلة تستوحى وتسير على منواله .

أما الخطوة الأخرى المطلوبة ، والخاصة بتأصيل الأدب المقارن في البيئة العربية ، فهي

أشد صعوبة ، لأن الطريق غير ممهدة ، ولأن المطلوب من الباحث أن يتابع النقاط السابقة في المؤلفات التاريخية والجغرافية والأدبية والفلسفية والصوفية ، ثم يقدم نسقا يضاهي النسق الذى قدمه الباحثون الأوروبيون والفرنسيون ، واستوحاه الدكتور غنيمى ومن سار على دربه .

- ١٦ -

استعرض الدكتور غنيمى فى الباب الثانى ، ميادين البحوث فى الأدب المقارن . التى تدور حول المواقف الأدبية ، والنماذج البشرية ، والأجناس الأدبية ، وغير ذلك مما غطى به الفصول السبعة التى تشكل هذا الباب .

وقد ذكرنا من قبل ، أنه يمكن لمن يريد أن يؤصل الأدب المقارن فى البيئة العربية أن ينطلق من هذه الميادين وتلك الفصول ، ولكن بشرط له أهميته ، وهو أن تكون طريقة معالجته لهذه الفصول مختلفة عن الطريقة التى عالجها بها الدكتور غنيمى .

فالدكتور غنيمى ، قد نقل معلوماته من الكتب الأوروبية والفرنسية ، فجاءت تخدم الأدب القومى الفرنسى أكثر مما هى تخدم الأدب القومى العربى ، الذى ضاع خلال السياق ، وجاء من باب الاستطراد ، وفى حالات كثيرة منقولا عن مصادر أوروبية .

لنضرب مثلا على ذلك بما ذكره الدكتور غنيمى فى فصل « الأجناس الأدبية » . فقد استعرض الأجناس الأدبية الشائعة فى العالم الغربى ، من مثل : الملحمة ، والخرافة ، والقصة والمسرحية . وتجاهل الأجناس الشائعة فى الأدب العربى ، من مثل : الشعر ، والخطابة ، وفن الحكمة .

ومن هنا ، جاء استعراضه مليئا بالأعلام والأمثلة والإحالات الغربية ، وعرج على الأدب العربى من باب الاستطراد السريع . فهو ، مثلا ، فى حديثه عن الملحمة ، يتابع تاريخها عبر الأدب اليونانى ، واللاتينى ، وفى العصور الوسطى وحتى العصر الحديث ، ويضرب أمثله من الإلياذة ، والأوديسا ، والانيادة ، والكوميديا الإلهية ، والفردوس المفقود ، ومغامرات تلامك ، ويشير إلى هوميروس ، وفرجيل ، ودانتى ، وميلتون ، وفينلون .

إن يشرق ويغرب ، ولا يعرج إلى الأدب العربى إلا فى النهاية ، وفى فقرة أخيرة لاتتجاوز ستة أسطر ، يذكر فيها أن الأدب العربى القديم لم يعرف فن الملاحم ، وكل ما عرفه العرب مما يمت إلى ذلك بصلة ، هو فن السير الشعبية ، وهو فن فيما يرى ليس له من المكانة الأدبية ما يسمح له بأن يدرسه فى هذا الكتاب ؛ ومن هنا ، يكتفى بهذه الإشارة ، ويتوقف عن دراسته .

لقد كان أسهل على الدكتور غنيمى أن ينقل ويترجم ، من أن يتابع بنفسه تاريخ الأجناس الأدبية التي شاعت في الأدب العربى ، وأن يُكوّن رؤيته الخاصة .

أما الباحث عن تأصيل الأدب المقارن في البيئة العربية ، فإن مهمته أصعب من ذلك بكثير؛ إذ عليه أن يتابع بنفسه رحلة الشعر، والخطابة ، والحكمة ، وغير ذلك من أجناس أدبية ، عرفها العرب ، ورددوها في كتبهم .

وهو في تلك المتابعة لن يردد ما قاله النقاد ، القدامى أو المحدثون ، عن تاريخ الشعر العربى ، أو عن الخطابة ، أو الحكمة ، أو المديح ، أو الغزل ؛ لأن ما قالوه يندرج في تاريخ الأدب القومى . ولكن الباحث عن تأصيل الأدب المقارن ، يتصدى لدراسة هذه الأجناس والأنواع ، من منطلق علاقة التأثير والتأثر مع آداب اللغات الأخرى .

لنضرب مثلاً ، يجسد هذه المهمة من تتبع تاريخ الشعر العربى ، من منظور هذه الرؤية المقارنة . فالمطلوب من الباحث ، أن يكشف قبل كل شئ عن نظرية الشعر عند العرب ، كما تتمثل في عمود الشعر نظرياً ، وفي المعلقة كنماذج . ثم يتحدث عن نظرية الشعر عند اليونان ، كما يمثلها كتاب « فن الشعر » لأرسطو . ثم يتابع الصراع الحضارى بين النظريتين ، ومردود هذا الصراع على الشعر العربى ، ويرصد قوة الحضارة العربية في تلك الفترة ، والتي تمثلت مصطلحات أرسطو ، وحولتها عن مجراها ، وجعلتها أقرب إلى مصطلحات الشعر الغنائى ، منها إلى مصطلحات الشعر التمثيلى . ثم يتابع رحلة الشعر في علاقته مع الثقافة الفارسية ، وأثر تلك العلاقة في اللغة والموضوعات ، ورحلته في بلاد الأندلس ، والتغيير الذى طرأ على شكل القصيدة واستجابة القصيدة العمودية لهذا التغيير . ثم متابعة التغيير الذى طرأ على شكل القصيدة في العصر الحديث بعد الاحتكاك مع الحضارة الأوروبية ، ورصد درجة الانحراف عن تقاليد القصيدة العربية . والمقارنة بين موقف الحضارة العربية القديمة التى تمثلت الفكر الإغريقى ، وحولته إلى جزء من بنيتها الفكرية ، وموقفها في العصر الحديث بعد أن ذابت في الفكر الأوروبى وخضعت لمصطلحاته الخاصة .

وغير ذلك من متابعة لكل جنس من الأجناس الأدبية الشائعة ، وهى متابعة لاتنقل من تاريخ الأدب العربى في صورته القومية ، ولا تترجم من المصادر الغربية ، ولكنها تؤصل للأدب المقارن ، من دائرة النصوص العربية وعلاقتها بالنصوص الأجنبية ، بحثاً عن الأصالة ، واستنتاجاً من تاريخ عربى ، وترديداً لأعلام عربية ، واستشهاداً بنماذج عربية .

مالت الدراسات المقارنة في مصر والعالم العربي ، بفضل كتاب الدكتور غنيمي ، إلى التركيز على تأثير العرب بغيرهم ، وخاصة بالكتاب الأوروبيين . ولم تعط مثل هذا الاهتمام بالجانب الآخر ، الذي يركز على تأثير العرب في غيرهم من كتاب الشعوب الأخرى .

وانطلقوا يبحثون عن مصدر لكل أديب عربي ؛ فطه حسين هو فولتير الشرق ، والعقاد هو كوليردج ، والحكيم هو أفلاطون ، ومحمود تيمور هو موباسان ، ونجيب محفوظ هو زولا ، وإحسان عبد القدوس هو هـ. جـ. ويلز ، وصلاح عبد الصبور هو إليوت .

وقد كانت هذه المصادر الأجنبية تطلق بته شديد ، سواء من الأديب أو من ناقده ، ودون أدنى إحساس بأن التركيز على المصدر إنما يحيل الكاتب إلى صدى ، ولدرجة أن بعضا ممن يكتبون بدافع من أنفسهم ، ومن منطلق الأصالة ، قد تواروا في الظل ، لأنهم لا يجدون «سيدا» أجنبيا يتكئون عليه ، ويتيهون به على الجمهور .

وقد توالى الضغط الأوروبي على الواقع العربي ، وأصبحت المذاهب الأدبية التي تنشأ في أوروبا تفرض على الواقع الأدبي في مصر والعالم العربي .

من المعروف أن المذهب الأدبي ، لا يفرض من فوق ، أو بقوة القانون والقهر ، ولكنه يختصر في بيئة ، ويتحرك بين جمهور ، ويعكس فلسفة معينة ويخضع لتأويلات النقاد والدارسين . وكل هذا يعنى أنه يحمل خصوصية معينة ، لا يتيح له أن يتزعج في تربة أخرى .

ولكن الدارسين يتجاهلون ذلك ، ويتعرضون لتفسير التاريخ العربي ، وتحليل الإبداع الأدبي ، من منطلق الكلاسيكية ، أو الرومانتيكية ، أو الواقعية ، أو الماركسية ، أو الوجودية ، وينثرون المصطلحات الوافدة التي نشأت في ظروف خاصة على التاريخ العربي .

وظهر هذا الضغط ، بصورة واضحة ، على أقسام : اللغة الإنجليزية ، واللغة الفرنسية ، واللغة الألمانية ، وغير ذلك من أقسام الجامعات المصرية والعربية ، التي تتخصص في اللغات الأوروبية ، وتتحول إلى نسخة من أقسام الجامعات الإنجليزية ، والفرنسية ، وتقوم بدراسة الأدب المقارن من منظور هذه الجامعات ، وتركز على الموضوعات التي تبرز تأثير الآداب الأوروبية في الأدب العربي الحديث ، من مثل : شكسبير في الأدب العربي - إليوت في الأدب العربي - تأثير تيار الشعور في الرواية - العبثية في المسرح المصري - صورة الغرب في الرواية العربية الحديثة - بين رواية زينب وغادة الكاميليا - المصادر الفرنسية في أدب طه حسين - بخیل مولير في الأدب العربي - الرومانتيكية الغربية في الشعر العربي الحديث - بين نجيب محفوظ وتشارلز ديكنز .

إن تأصيل الأدب المقارن في الواقع العربي ، يتطلب قدرا مائلا من الاهتمام بالصورة الأخرى ، التي تحاول أن تبرز تأثير الأدب العربي في غيره من آداب الأمم الأخرى . إن الباحث ، بذلك ، يصحح الوضع ، ويستكمل الصورة ، ويحقق الموضوعية التي تستغرق الجوانب كافة .

ومن ناحية أخرى ، فإن هذا الاهتمام يحقق هدفا قوميا ، ويجعل الإنسان العربي يحس بأنه ممتد تاريخيا ، خلال أدب عريق ، أثر قديما في الحضارات المجاورة ، مثل : حضارة الفرس والترك والحضارة القبطية ، وامتد بتأثيره إلى قارتى إفريقيا وآسيا ، وعبر البحر إلى قعر الحضارات الغربية .

إن موضوعات ، مثل : المقامات ، وألف ليلة وليلة ، وحى بن يقظان ، والمعراج ، والموشحات ، وبخلاء الجاحظ ، والحب العذرى ، والفروسية ، والوقوف على الأطلال ، والعروض ، والقافية ، وصورة الشرق ، وقصة يوسف ، ومجنون ليل ، ، والأدب العربي في إفريقية ، أو في الصين ، أو عند الشعوب الإسلامية ، أو في أمريكا اللاتينية ، أو في أوروبا الشرقية - إن موضوعات كهذه ، يمكن أن تكون منطلقا للكشف عن تأثير الأدب العربي في الآداب الأخرى ، وأن توظف الأدب المقارن من أجل هدف قومى .

- ١٨ -

المذاهب الأدبية لاتنشأ من فراغ ، ولكنها تختمر داخل بنية المجتمع ، نتيجة عوامل سياسية وفكرية . وقد ذكرنا ، من قبل ، أن الضغط الأوروبى على الواقع العربى ، قد بلغ حد إسقاط المذاهب الأوروبية على الواقع العربى ، وتحوير هذا الواقع لكى يستجيب لمقولاتها . ونضيف ، الآن ، أن الدكتور غنيمى في كتابه قد ذكر أن الأدب العربى لم يصل إلى حد المذاهب الأدبية ، نتيجة غيبة الوعي عند الجمهور ، وغياب الرؤية الفلسفية^(١) .

ليس حتما أن يعرف الأدب العربى نفس المذاهب الأدبية التى نمت في أوروبا نتيجة عوامل تاريخية ، حتى إذا ما افتقدناها حكمنا على الأدب العربى بالجهل والغباء ، ثم نعمن في عملية التعذيب الذاتى ، ونرى أنفسنا غير جديرين بالمعرفة والرؤية الفلسفية .

إن الذى يدرّب ذهنه على استقلالية التفكير ، ويصدر عن تفرد وأصالة ، ثم يبحث في الفكر العربى عن المذهب الأدبى ، فإنه حتما سيلتقى بهذا المذهب . ولكن ، ليس من الحتم أن يكون هذا المذهب صورة من المذاهب التى عرفتها الحضارة الأوروبية .

(١) انظر ص ٤١٦ .

إن المذهب في تعريفه اليسير يحمل رؤية فكرية ، تتجسد خلال جمهور يتحمس لها ، وتثبت فعاليتها خلال تطبيقات تتناول مختلف الأنشطة البشرية ، سلوكية ، أو شعرية أو عقلية .

وليس من المعقول أن حضارة عريقة وممتدة تاريخيا ، كالحضارة العربية الإسلامية ، تخلو من المذاهب بهذا التعريف اليسير . فهي حضارة تملك رؤية فكرية وعقدية ، وأثرت وتأثرت بالحضارات المجاورة ، ولها خصوصيتها الحضارية ، التي ألقت بظلالها على مختلف الأنشطة البشرية . وكل ما هنا لك ، أن الذهن العربي المعاصر في حاجة إلى أن يلتقط أحكامه الخاصة من واقع التاريخ العربي ، وليس من واقع المؤلفات الجاهزة أو الأفكار الوافدة .

إن مذهبا ، مثل مذهب الوسطية ، يمكن أن يمثل مذهبا أدبيا من واقع التاريخ العربي ، ويمكن أن يحمل كل مقومات التعريف السابق للمذهب الأدبي ، وكل ما هنالك ، أن هذا المذهب قد وقع في دائرة الفكر الديني ، فانصرف عنه الفريقان .

الفريق القديم ، نظر إليه كمذهب ديني ، لا ينبغي أن تهتك حرمة ، ونظر إليه كفكر يستجيب للاجتهادات البشرية .

أما الفريق الحديث ، فقد نظر إليه كطقس ديني ، يشبه العبادة والتبتل ، ولا يصل إلى حد التأثير على الفكر الإنساني .

وسوف نحاول في الأسطر القادمة أن نتابع هذا المذهب الوسطي ، من منظور الأدب المقارن ، الذي يقوم على فكرة التأثير والتأثر بين الآداب المختلفة ، وسنحس ذلك بسرعة وخفة ، لأن لي كتابا مفصلا حول هذا الموضوع ، يصل إلى خمسة أجزاء .

الوسطية لها رؤيتها ، ولها جمهورها ، ولها تطبيقاتها ، كما أوضحت في الكتاب السابق ، ولها خصوصيتها التي جعلتها تدخل في صراع حضاري مع وسطية أرسطو ، واستطاعت أن تحوّر من الفكر الفلسفي الذي ترجم إلى العربية ، ثم انتقلت بعد ذلك بهذا التحور الحضاري إلى العالم الأوروبي ، وأثرت فيه . وكانت قصة حي بن يقظان هي المثال البارز على هذا التأثير . وقد تجسدت الوسطية العربية في قالب الأدعية الماثورة ، التي كانت تعكس رؤية فكرية مميزة ، أثرت بعد ذلك في شطحات الصوفية ، والتي بدورها نقلت إلى الفكر الغربي . وكان ابن عربي والحلاج مثالين بارزين على ذلك . ثم عاد الفكر الصوفي بعد أن تلوث بالرؤية الغربية إلى العالم العربي . وكان الحلاج - كما صوره صلاح عبد الصبور في مسرحيته - شاهدا على تلك العلاقة بين الحضارتين الغربية والأوروبية .

وهكذا ، يمكن أن نتابع هذا المذهب من منظور الأدب المقارن ، ونجد أنه يملك تاريخا

لا يقل عن المذهب الكلاسيكى، أو الرومانتيكى، وأنه يثير الكثير من القضايا التى تمت بصلة كبيرة إلى ميدان الأدب المقارن.

- ١٩ -

منذ أن تشكلت الحضارة العربية الإسلامية، دخلت فى حوار حث مع مختلف الحضارات الإنسانية، منذ الفرعونية وحتى الحضارة الغربية الحديثة، مروراً بالحضارات الإغريقية، والقبطية والفينيقية، والآشورية، والفارسية، والرومية.

ولأنها حضارة عريقة، تستند على أرضية فكرية، وليس على مظهر عسكري فحسب، لم يفقدها ذلك الحوار خصوصيتها، بل خرجت منه بأفق أوسع، ودماء جديدة.

وقد انعكس هذا الحوار على الأدب العربى وتفاعل مع الآداب الأخرى، وأخذ منها وأعطاها، وكانت حصيلة ذلك تجلداً فى الشعر، وفى النثر، وفى سائر الأجناس الأدبية.

إن كل هذا يعنى أن فكرة التأثير والتأثر موجودة منذ أن بزغ الأدب العربى إلى الوجود، وتشكل فى لغة لها رؤيتها الفكرية والفنية وهى حقيقة لا تحتاج إلى بيان، تدل عليها الترجمات، وأقوال الأدباء من أمثال الجاحظ وابن المقفع.

فالأدب المقارن هو حقيقة قائمة منذ القديم، وكل ما أضافه العلم الحديث هو ذلك المنهج العلمى، الذى يخضع علاقة التأثير والتأثر للبراهين العلمية والأدلة المادية.

وقد كان للدكتور غنيمى فضل التعريف بهذا المنهج فى الأوساط الأدبية والجامعية فى العالم العربى. وإذا كان الدكتور غنيمى قد اعتمد فى تعريفه وفى شرحه على أمثلة أوروبية وعلى مصادر فرنسية، فإن الخطوة التالية والمتمثلة فى المشروع الذى اقترحه، تنتظر رائداً آخر، يكون له فضل تشكيل علم أدب مقارن من منظور عربى.

- ٢٠ -

كانت تلك المقدمة عن الهدف القومى من الأدب المقارن.

ويأتى هذا الكتاب تطبيقاً لتلك المقدمة.

فهو فى الفصل الأول، يبدأ من مقامات الحريرى، ويكتشف البنية الفنية لهذه المقامات، ثم يتابع رحلتها فى بطن التاريخ حتى تصل إلى رواية «أمريكا» لكافكا.

وهو في الفصل الثاني ، يسعى إلى بيان أن الكثير من المناهج الأدبية ، يمكن الوصول إليها عن طريق التراث . إن فكرة « البنائية » مثلا ، التي شغلت النقد الأدبي الحديث ، يمكن الوصول إليها عن طريق السكاكي ، وعن طريق البلاغة العربية ، بدلا من أن يكون مدخلنا إليها هو رولات بارت وغيره من النقاد الأوروبيين ، وبذلك نصصح طريق النهضة الذي تتبعه مختلف الحضارات الإنسانية ، والذي يقوم على إحياء التراث ، ثم الانطلاق منه إلى رؤية معاصرة .

وهو في الفصل الثالث ، يقدم معالجة للأشكال الأدبية من منظور عربي بحت . إن فكرة الرحلة إلى العوالم الأخرى ، والتطلع نحو أخبار السماء تضربان بجذورهما في الأدب العربي ، منذ أن بدأ الكهان ، عن طريق الجان ، يتلصصون على أخبار السماء ، وحتى أن أصبحت هذه الرحلة قالباً أدبياً شكلته الحضارة العربية الإسلامية ، ومنحته خصوصيتها ، وتداولته أيدي الكتاب ، وانتقل بعد ذلك إلى مختلف الحضارات الإنسانية ، كالحضارة الفارسية ، والتركية ، والإيطالية .

وهذا الفصل ، يتابع تلك الرحلة منذ الطبرى في تفسيره ، وحتى الزبيرى في روايته « مأساة واق الواق » ، وإقبال في رسالته « جاويدنامه » . وهو خلال تلك الرحلة ، يتابع تنقلات هذا الشكل من النثر إلى الرواية إلى الشعر ، ويرصد استجابته لكل الرؤى الحضارية ، سواء كانت فكرية أو فنية .

وهو في الفصل الرابع ، يتابع رحلة الحلاج من التراث العربي ، إلى الفكر الأوروبي ، ثم عودته إلى الأدب العربي ، محملاً برؤية غربية وغربية ، تكشف عن الصراع الحضاري الذي يتستر وراء الشخصيات الأدبية ، والأشكال الفنية ، لأن الوعي بهذا الصراع يزيد من درجة المناعة .

والكتاب ، في كل فصوله ، يتشبه بأميرين ، ويحاول ألا يفلتا منه : أولهما ، الانطلاق من النصوص الأدبية في محاولة لإضفاء نزعة فنية على بحوث الأدب المقارن ، تخفف من جفاف النزعة التاريخية . والآخر ، الانطلاق من الهدف القومي ، في محاولة لتأصيل علم أدب مقارن من منظور عربي .

والله أعلم .

الفصل الأول

البطل المـراوغ

بين الحريري وكافكا

دراسة مقارنة حول الشخصيات الأدبية

يقدم الحريري في مقامته الحرامية - وهي المقامة الأولى في التأليف ، وإن كانت تمثل الثامنة والأربعين في ترتيب المقامات - صورة لبطله « أبى زيد السروجي » . فقد ذاع أمره بين الناس ، يراه في مسجد بنى حرام بالبصرة يخطب ، فيعجب به ، ويسمع الكثير عنه . كل واحد من الحاضرين يذكر أنه رآه في مسجد آخر . وكل واحد يتحدث عن ظرفه وبلاغته وشدة تأثيره في الناس . وكل واحد يذكر أنه سمع منه أحسن مما سمع الآخرون . وكلهم يؤكدون على أنه كان يغير في زيه وهيئته .

ويصف الشريشي في شرحه للمقامة الحلوانية ، السروجي بأنه من أهل الكُذبة ، الذين ينتمون إلى بنى ساسان ، وهم قوم قد خضعوا لراية الإسلام في عهد عمر بن الخطاب ، وتقلبت بهم صروف الدهر ، من عز وملك إلى ذل وبؤس ، فاحترفوا مهنة السؤال ، وأخذوا يرققون قلوب الناس بالحديث عما كانوا فيه من عز ، وما صاروا إليه من ذل ، ويشيرون إلى أعاجيب الدهر ، الذي يعز ثم يذل .

وقد تحول هؤلاء القوم إلى طائفة ، لهم مصطلحاتهم الخاصة ، وتقاليدهم الخاصة ، ولهم فوق كل ذلك « نوادر » يرويها الناس ، ويتفكهون بها .

وقد أوقف الحريري مقامته التاسعة والأربعين - وهي المقامة الساسانية - للتحدث عن هذه الطائفة ، وهو يعطى في هذه المقامة ابنه ولاية العهد من بعده ، ويذكره بقيمة هذه الحرفة ، وأنها تفوق غيرها من الحرف الأخرى ؛ فأصحابها « أينما سقطوا لقطوا ، وحيثما انخرطوا خرطوا ، لايتخذون أوطانا ، ولايبلغون سلطانا ، ولايمتازون عما تغدو خماسا وتروح بطانا » .

فالسروجي يحمل أبعادًا تاريخية ، تثير في النفوس العبرة ، والخوف من تقلبات الزمن ، والإشفاق من أن يحدث لهم مثل ما حدث له . وهو ، من أجل ذلك ، قد تحول إلى بطل شعبي ، ، يتحلق حوله الناس ، ويتداولون أخباره ، وقد يتزايدون فيها إن لم تكن الحقائق كافية لإرضاء فضولهم .

وقد وجد الأدباء في شخصية المكدي ، صورة مركبة ، لشخصية لها أبعادها التاريخية والشعبية ، ولها إحياءاتها التي تحرك مشاعر الناس . ومن هنا ، تحول المكدي إلى نموذج ، يتواتر ذكره في الكتب الأدبية ، قبل الحريري وبعده ، وتتوارد أخباره في مثل : الأذكياء لابن الجوزي - الأغاني للأصفهاني - الأمالي لابن علي القالي - الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي - البخلاء للجاحظ - ثمرات الأوراق لابن حجة الحموي - حكاية ابن القاسم البغدادى لابن أبي مظهر الأزدي - زهر الآداب للحصري - شرح مقامات الحريري للشريشي - العقد الفريد لابن عبد ربه - عيون الأخبار لابن قتيبة الدينوري - الفلاكة والمفلوكون لابن علي الدلجي - الكامل للمبرد - المستطرف للأبشيبي - نهاية الأرب للنويري - القصيدة الساسانية لابن حلي - وغير ذلك من أمهات الكتب ، التي تواترت على مدى التاريخ العربي ، وتغطي كل بقعة يرتفع فيها صوت اللغة العربية .

فالحريري ، إذن ، لم يختر بطله صدفة ، بل هو عمد إلى نموذج يحمل « ثقلًا » تاريخيا وأدبيا ، فيتحول هذا الثقل إلى خلفية تثير في ذهن القارئ الكثير من المتواردات . ليس هو بطلا مسطحا ، يمثل حالة خاصة ، يكون هم المؤلف أن ينقلها إلى القارئ ، ولكنه بطل ذو أبعاد مركبة ، يتحول إلى رمز ، يسحب معه ثقله التاريخي والأدبي ، فيضيف إلى صورته الشخصية أبعادا غير مرئية وغير فردية .

ولم يكتف الحريري بهذا « الثقل » التاريخي والأدبي للبطل ، بل أضاف إليه من فنه ، ما جعل المكدي في مقاماته يتحول إلى ذات مميزة لاتضيع في آلاف المكدين المتناثرين في الكتب المختلفة .

وتتجلى خصوصية الحريري في ذلك البعد النفسى والاجتماعى عند بطله . فهو ، دائما ، ناغم كثير الشكوى ^(١) . وهو في شكواه يصف الوضع المتردى لطائفته ^(٢) ، ويشير - من بعيد ، وفي حذر شديد - إلى الجهة المستولة عن هذا الوضع ؛ وذلك ، على هيئة دعابة خفيفة من الولى وأشباهه ^(٣) .

وهذا البعد النفس والاجتماعى . منح مقامات الحريري - فيما يذكر الدكتور غنيمي هلال ^(٤) - أبعادا جعلها تفوق علي مقامات الهمداني ، على الرغم من أسبقية ، وأتاح لها من النضج ما جعلها تتخطى حواجز الزمان والمكان .

وهناك بعدان يتكاملان في إضفاء الخصوصية على بطل الحرية، وهما: بعد الحركة والتنقل وحسب السفر من ناحية (٥)، وبعد المطاردة بين البطل والراوى من ناحية أخرى (٦).

فالبطل كالحيلة المحمومة، لا يهدأ ولا يستقر، ويتنقل من مكان إلى مكان. وقد تتخذ بعض المقامات من اسم المكان عنواناً لها، كالمقامة الحلوانية، أو الدمياطية، أو البصرية أو البغدادية؛ ولكن هذا لا يعنى أنها تهتم بالمكان كعنصر قائم بذاته، يلعب دوراً أساسياً في البنية الفنية، كما هو الحال في الروايات الحديثة. إنما هذا يعنى أن صاحب المقامات، يشير إلى عنصر التنقل والحركة فالبطل لا يهدأ. قد يكون في حلوان، ثم نراه في دمياط، أو الإسكندرية، أو بغداد، أو البصرة، أو الشام. أو سمرقند.

ومن هنا، يتواتر وصف البطل بأنه أخو أسفار (١/ ١٩٥)، أو بأن الأرض قد انشقت عنه (٢/ ٣)، أو أنه من الفرار (٢/ ٥٦). أو أنه يشرق في الأرض ويغرب (٢/ ٢٥٤)، أو أنه يظهر وقت الأرق (٢/ ١٥٠)، أو أنه يظهر فجأة ويختفى فجأة (٣/ ٣٣)، ويظهر حتى في البحر (٣/ ٤٨)، وغير ذلك من صفات تضيف على البطل روح الحركة والتنقل. وتتوارد الأشعار التي ينشدها البطل في السفر وإغراءاته، وذلك في أكثر من مقامة.

وهى أشعار تتميز بالحرقة وصدق العاطفة. ففيها حنين إلى الديار، وشكوى من الغربة، وأحياناً يلجأ إلى الكأس لينسى عذاباته، ويغلفها نوع من الحزن خفيف، لا يصل إلى حد التمرد والإغراق. وذلك، كقوله في المقامة الثلاثين، يتحرق شوقاً إلى مسقط رأسه «سروج»:

ولن ينزأح عنها زَكَراتٍ ونشـيـجُ
مثل مالا قيت مُذْحرَ حَزْ حَنى عنها العلـُوج
عَبْرَة تَهْمى وشجو كلما قَرَّ يَمِيجُ

(١) انظر شرح المقامات للشريشى: ١/ ٧١-٩٩/ ٢-١٢٧/ ٢-١٣٧/ ٢-٣٩٤/ ٢-٢٣٧/ ٣-٤٤١/ ٣-

١٧٤/ ٤-٢٧٤/ ٤-٢٧/ ٥-٧٣/ ٥-٢٥١/ ٥-٢٨٠/ ٥-٣٢١/ ٥-٣٢٧/ ٥-٣٢٨/ ٥.

(٢) المرجع السابق: ١/ ٢١٨-٢٥٩.

(٣) المرجع السابق: ١/ ٣٧٤-٣/ ٣٠-١٦٥/ ٣-٣٧٧/ ٣-٤٠٦/ ٥-٢٠٢.

(٤) الأدب المقارن: ص ٢٢٦.

(٥) شرح المقامات: ١/ ٧٩-١/ ١٦٨-١/ ١٩٥-١/ ٣٣٢-٢/ ٣-٥٦/ ٢-١٥٠/ ٢-١٥٤/ ٣-٣٣-٤٨/ ٣.

(٦) المرجع السابق: ١/ ٢٨٤-١/ ٣٠٧-٢/ ١٢٤-٤/ ٣-٤-٢٥٢-٤/ ٢٥٤.

وهموم كل يوم خطبها خطب مَرِيح
ومَسَاح في التَّرَجَّى قاصرات الخطو عُوج
ليت يومى حُمّ لَمَّا حُمّ لى منها الخُرُوج

ويتصل بالسفر، روح المطاردة بين البطل والراوى. فالراوى يتعقب البطل فى كل مكان، ويربط بين الاثنين نوع من العلاقة غريب، لا يستغنى أحدهما عن الآخر. وفى الوقت نفسه، بينهما شىء من التوتر؛ فالراوى، دائماً، يلوم البطل على مغامراته ومجونه، والبطل يراوغه، ثم يتخلص منه، ويتركه فى حيرة. وعلى الرغم من ذلك، فإن الراوى معجب بأفانين السَّروجى، متعلق به، يصفه فى أكثر من مرة بأنه أعجوبة زمانه. ويتمادى البطل حتى نهاية اللعبة، ويتفنن فى مغامراته، ويستثير الراوى، ويشد بإعجابه.

إن هذين البعدين - (روح السفر، والمطاردة) - يتكاملان، ويتداخل كل منهما فى الآخر؛ فيضيفان على المقامة نوعاً من الحركة، يظهر تأثيرها على نوعية من الصراع، مناسبة لرؤية الإنسان العربى فى ظل حضارته المميزة.

إن الراوى والبطل، يمثلان - فى ظنى - مستويين يتدافعان: أحدهما، يمثل روح الفنان التى تميل إلى التحرر وكسر القيود، والآخر يمثل روح المجتمع، الذى يحاول أن يخرط الفنان فى حظيرته. ويدور بينهما نوع من الصراع، تمثله المقامات فى مستويات عديدة.

- ٤ -

يذكر الدكتور حسن إسماعيل، اعتماداً على مصادر تاريخية، أن شخصية المكدي، كانت معروفة فى الآداب الفارسية والهندية والتركية، وأنها انتقلت من هذه الآداب إلى الأدب العربى^(١).

قد يكون هذا حقيقة. وقد يكون أن الآداب العلمية عرفت شخصية المكدي، كنموذج ينتمى إلى النفس الإنسانية بوجه عام، مثل نموذج البخيل والمنافق، وغير ذلك من نماذج تواترت على مدى الحضارات المختلفة، وهى نماذج - فى عمومها - شاذة عن طريق الجماعة، تثير حاسة الأديب فى كل مكان وزمان، فيصور هذا الشذوذ، ويرصد مقدار الانحراف.

قد يكون كل هذا حقيقة، ولكن المقامات فى الأدب العربى وبخاصة مقامات الحريرى،

(١) ظاهرة الكدية: ص ٢٣، ٢٤، ٢٦٣.

اتخذت شكلا أدبيا أعطها خصوصية، تنقل هذا النموذج من مجال العمومية ، إلى مجال الملكية الخاصة .

إن الحضارات إرث مشترك ، وإن البشر هم جنس واحد ، يملكون أجهزة جسدية وفكرية متشابهة ، ويلتقون على أرضية مشتركة . ولكن الفرق بين حضارة وأخرى ، إنها يكون في تشكيل هذا الإرث المشترك ، ومنحه خصوصية تميزه عن أن ينساب مع غيره . وبقدر هذه الخصوصية ، بقدر ما تشكل الحضارة كوجود فعلي . وإذا افتقدت هذه الخصوصية ، فإنها تفنى في حضارة أخرى أو تتشكل في قوالبها ، لأنها حيثئذ تصبح هشة رخوة ، مرنة إلى حد كبير ، يفقدها الذاتية ، ويجعلها كالماء يتلون بلون إنائه .

وهنا ، نصل إلى فكرة « الاستيحاء » بين الحضارات المختلفة . فإن الحضارة اللاحقة ، قد تستوحى الفكرة من السابقة ، ولكنها تعطيها من الخصوصية ، ما يحيلها إلى شيء جديد . ورثت الحضارة العربية الإسلامية ، الكثير من قصص أهل الكتاب ، ولكن هذه القصص بدت عند المفسرين في « صياغة » إسلامية ، جعلتها تبدو جديدة وخاصة ، وكأنها كتبت للمرة الأولى .

إن قصة يوسف في القرآن الكريم ، غيرها في الكتاب المقدس ، مع أن الجزء التاريخي مشترك . ولعل هذا هو المعنى الذي تشير إليه الأيتان الكريمتان ، اللتان وردتا في نهاية سورة يوسف ، تعليقا على الأحداث ، واستخلاصا للعبارة . إن الآية رقم ١٠٢ . تقول : ﴿ ذلك من أنباء الغيب نوحيه إليك وما كنت لديهم إذ أجمعوا أمرهم وهم يمكرون ﴾ . وإن الآية رقم ١١١ ، تقول : ﴿ لقد كان في قصصهم عبرة لأولى الألباب ما كان حديثا يفترى ولكن تصديق الذي بين يديه ، وتفصيل كل شيء وهدى ورحمة لقوم يؤمنون ﴾ . فإحدى الآيتين تذكر أن هذه القصص تصدق القصص السابقة ولا تعارضها ، والأخرى تشير إلى « الخصوصية » في القصص الإسلامي ، والصياغة الخاصة ، مما جعلها تبدو جديدة ومعجزة .

- ٥ -

وكل مقامة عند الحريرى ، تتكون من مقدمة وموضوع وخاتمة .

المقدمة ، تدور حول فكرة واحدة ، ولكنها ترد في صيغ لغوية مختلفة . إنها تتضمن فكرة « المطاردة » بين البطل والراوى . يظهر البطل فجأة ، وفي أماكن متباعدة ، قد تكون في المغرب أو في المشرق . والراوى يتابعه ولا يمل ، ويصور ظهور بطله في مظهر غريب ، يشد الانتباه ، ويثير التشويق

أما الخاتمة فهي تدور أيضا حول فكرة واحدة، ولكن في صيغ لغوية مختلفة. إنها تشير إلى فكرة «اختفاء» البطل فجأة، كما بدا في المقدمة فجأة. إن صفة «المراوغة» في الخاتمة تكمل صفة المطاردة في المقدمة. وبين الفكرتين - المطاردة والمراوغة - نوع من «الحركة» تمنح المقامات رابطة كلية. إن الراوى يعلن اختفاء البطل، ثم يعلن في المقامة التالية ظهوره من جديد. وهذا النوع من الرابطة، التي تعتمد على «الحركة» داخل المقامات، يحيل المقامات كلها إلى عمل متماسك، أشبه بالعمل الروائي، الذي يعتمد على الفقرات المستقلة كما سنذكر بعد قليل.

أما الموضوع، فهو يتنوع من مقامة إلى مقامة. فقد يدور حول الوعظ، ثم ينتقل في مقامة أخرى إلى الفناء. وقد يدور حول الجد، ثم ينتقل إلى الهزل، أو حول الشعر ثم ينتقل إلى النثر. وهكذا، مما يمنح المقامات تنوعا، ويجعل القارئ (أو المستمع) دائما مبهورا، ينتقل من فنن إلى فنن، ومن جديد إلى جديد.

إن المقدمة والخاتمة، هما من صنع الراوى (الحارث بن همام). أما الموضوع، فهو من صنع البطل (أبو زيد السروجي). والمؤلف (الحريري) يوزع الأدوار، ويحيل المقامة إلى أجزاء، يشترك في صنعها أكثر من واحد: الراوى، باعتباره رمزا للجمهور، وتمثيلا للعقل الجمعي. والبطل، باعتباره رمزا للفنان، وتعبيرا عن الحرية الشخصية. ويكون هم المؤلف هو تنمية الحركة بين الراوى والبطل، والتي تتمثل في المطاردة التي تتضمنها المقدمة، وفي المراوغة التي تتضمنها الخاتمة، ثم في المراوغة بين المقدمة والخاتمة. فعند انتهاء الخاتمة في المقامة الأولى. تبدأ المقدمة في المقامة التالية، لتعلن تواصل عملية المطاردة، ثم تأتي عملية المراوغة، ثم تأتي عملية المطاردة من جديد، ثم المراوغة، ثم المطاردة، حتى تصل المقامات إلى نهايتها، وقد تاب البطل عن لعبته، وكف الراوى عن متابعتها.

إن فكرة التنوع في موضوع المقامات، هي فكرة متعمدة عند الحريري، وقد نص عليها في خطبة الكتاب وسماها بالإحماض. وهي كلمة مشتقة لغويا من إحماض الإبل، بمعنى أنها ترعى الحُلَّةَ وهي حلو المرعى فتملّه. فتنتقل إلى الحُمُض تأكل منه، فيذهب عنها الملل، وتنشط للرعى.

ويشرح الشريشي فكرة الإحماض عند الحريري، فيقول: «أراد به تنقله في المقامات من حكاية فائقة، إلى قضية راقية، ومن موعظة تبكى إلى ملهية تسلى. وفي ذلك تنشيط وترغيب في قراءتها، ونفى للملل والكسل عن قارئها»^(١).

(١) شرح المقامات : ٣٢ / ١.

إن الحريرى لا يشذ في ذلك عن منهج الكتب القديمة، التى عمدت إلى فكرة الإحماض، أى التنوع، ونصّت عليه في مقدماتها. وهو موضوع، سبق أن شرحناه في الكتاب الثانى من «الوسطية العربية»، وفي فصل الأدب، وبيننا أهدافه بالتفصيل، وهى أهداف تعود في مجملها إلى فكرة طرد الملل عن القارئ، والانتقال به من حالة إلى حالة، حتى يتجدد نشاطه، ويتنامى لديه الحس الجمالى، وهو ينتقل من نص إلى نص، ومن مرعى إلى آخر.

وقد خضع هذا المنهج لما سمّيته في الكتاب السابق بالوحدة التركيبية، وهى وحدة تتكون من فقرات عديدة، كل فقرة تختلف عن الأخرى، ولكنها جميعا في تعاون تام ومسبق.

وكل هذا يقربنا إلى فكرة جديدة، وهى دراسة المقامات كشكل روائى، بمعنى أننا لانكتفى، كما يفعل الباحثون، بدراسة كل مقامة على حدة، ولكن نحاول أن ندرس المقامات كشكل روائى، نخضع لرابطة كلية، تضم المقامات في سلك واحد.

وقد يبدو هذا غريبا لدى القارئ، الذى اعتاد من الباحثين أن يتحدثوا عن كل مقامة كوحدة مستقلة، دون أن يلتفتوا إلى الرابطة الكلية التى تجمع بين كل هذه الوحدات. وربما كانت هذه هى المرة الأولى، التى يجابه فيها القارئ بحديث عن المقامات كشكل روائى. وقد يحتمل حديثا عن كل مقامة كشكل للقصة القصيرة، ولكنه أبدا لن يحتمل حديثا عن المقامات كشكل روائى.

وسر الغرابة، يكمن في أن القارئ، قد ارتبط مفهوم الرواية عنده بهذا الشكل الوافد من أوروبا، وهو شكل يخضع كثيرا لمعنى الوحدة العضوية، التى تقوم على الترابط المنطقى للأحداث، وعلى احتدام الصراع، وافتراض بؤرة مركزية، تستقطب كل الأحداث، وكل ما على الكاتب أن يحبك العقدة، ويشير التشويق، ويخفى أوراقه، ويتلاعب بأعصاب القارئ، حتى تأتى النهاية الموحية.

ارتبط الشكل الروائى، في ذهاب القارئ العربى، بهذا الشكل الأوروبى، ونخيل إليه أن كل ما هو خارج عن هذا الشكل لا يحسب في عداد الفن. وقد تأصلت هذه الفكرة عنده بما أثاره بعض الباحثين من أن الجنس السامى لا يعرف القصة، ولا يستطيع اختراع الأحداث، ولاخلق المواقف، وكل ما يستطيعه هو نوع من الخيال البيانى، يقوم على فكرة التشابه الظاهرى بين الأشياء^(١).

وهى أفكار يجب أن تتغير. فالشكل الأوروبى، ليس هو الشكل الوحيد، والحضارة

(١) راجع قصص العشاق الثرية : ص ١٩ .

الأوروبية ليست هى الحضارة الوحيدة . وقد بدأ العالم يسير فى الطريق الذى تتعدد فيه أنواع الثقافة ، وأشكال الحضارة .

والمقامات ، كشكل روائى ، تخضع لمنهج التأليف الأدبى ، الذى يقوم على مفهوم الوحدة التركيبية ، ويهدف إلى تحريك مشاعر القارئ من خلال فكرة التنوع والتنقل من الحلو (الحُلَّة) ، إلى المر (الحَمَض) ، ثم العودة إلى الحلو ، ثم إلى المر ، فى حركة مطردة ومستمرة .

المقامات تخضع ، إذن ، لهذا المفهوم السائد قبلها فى كتب الأدب ، ولكنها فى الوقت نفسه قد أثرت على أنواع عديدة بعدها ، مما يدل على مكانها الأصيل فى سلسلة متكاملة ، وأنها قد احتلت دورها المناسب بين ما قبلها وما بعدها .

ومن أهم الأشكال التى أثرت فيها المقامات ، السير الشعبية التى احتذت حذوها فى هذا الشكل الروائى . وتستجد ، بعد قليل ، أن شخصية المكدى ، المتمثلة فى البطل المراوغ ، قد انتقلت إلى السير الشعبية ، وأن صورة على الزبيق قريبة فى معالمها إلى حد كبير من صورة السروجى ، وسنجد أيضا أن شكل المقامة الذى يقوم على المقدمة والموضوع والخاتمة ، قد ألقى بظلاله على رحلات السندباد السبع ؛ فكل رحلة ، تتكون أيضا من مقدمة وموضوع وخاتمة ، ومجموع الرحلات تقدم شكلا روائيا يخضع لمفهوم الوحدة التركيبية .

كل مقامة تمثل وحدة مستقلة ، ولكن الوحدات تراض بعضها بجانب بعض ، لتقدم لنا فى النهاية شكلا كليا ، يمكن أن نشبهه بالعقد الفريد ، أو بعياب اليمانى ، أو الحبل الذى يضم مجموعة من العصى ، أو الخيط الذى يجمع بين مجموعة من الزهور ، أو غير ذلك من تشبيهات ، أوردناها فى الكتاب الثانى من « الوسطية العربية » ، ونحن نحاول أن نحدد مفهوم الوحدة التركيبية . إن مثل هذه التشبيهات يمكن أن نفيدنا هنا ، ونحن نتحدث عن العلاقة بين المقامات كمجموع ، وهى علاقة تقوم على استقلالية كل مقامة ، وعلى وحدة تجمع فى النهاية بين هذه الأشياء . ويمكن أن نعود هنا ، مرة أخرى ، إلى التعبير الذى سبق أن طرحناه ونحن نتحدث عن الوسطية فى الكتاب الأول . وقلنا إنها تعنى « تجاوز الأشياء مع تمايزها » . إن الشيثين داخل الوسطية العربية يحتفظان باستقلاليتهما ، ويظهر دور الوسطية فى التوازن بينهما ، دون محاولة لإلغائهما من أجل البحث عن نقطة وسطى ، تضيق فيها خصائص الطرفين ، كما هو الحال فى وسطية أرسطو .

وتأتى المقامتان الأخيرتان ، فتكشفان عن أن هذه المقامات كانت تخضع لوحدة كلية فى ذهن الحريرى . فإحدهما ، وهى المقامة التاسعة والأربعون ، يصل فيها البطل إلى نهايته ، ويقدم وصاياه لابنه ، وهو يرث المهنة بعده . أما الأخرى ، وهى المقامة الخمسون ، فإن البطل فيها يكف عن مغامراته ، ويعلن توبة صادقة تنهى حياة المراوغة والمطاردة . وكل

هذا، يدل على أن المقامات تخضع لخطة عامة، تصل إلى نهايتها، ليست بطريقة منطقية. تترتب فيها المقامات ترتيباً عقلياً عن طريق الضرورة والاحتمال، كما تقول قواعد الوحدة العضوية، ولكن عن طريق وحدة تركيبية، تتجاوز فيها المقامات وتتراكم، حتى تصل إلى النهاية.

-٦-

وقد أدرك الحكيم ذلك الشكل التراثي، فجاءت روايته «أشعب» تطبيقاً عملياً لهذا الشكل.

إن روايته ليست عن «أشعب» كفرد معروف، له أخباره التاريخية والأدبية، المتناثرة بين صفحات الكتب القديمة، ولكنها عن أشعب «نموذجاً» لذلك البطل المراءوغ، الذي قد نجده في المقامات، أوفى أدب الكدية، أو في نوادر البخلاء. أو حتى في السير الشعبية.

يحدد الحكيم في المقدمة مصادر روايته في أربعة مؤلفين هم: الجاحظ، الخطيب البغدادي، ابن عبد ربه، بديع الزمان الهمداني.

وقد حاول الباحث شهير أحمد دكروري، في رسالته للماجستير عن «أشعب بين التراث والمعاصرة»^(١)، أن يعيد كل خبر عن الحكيم إلى مصدره الأصلي، وذكر أنه قد وقع أسيراً للجاحظ في البخلاء، وللخطيب البغدادي في التطفيل، ولابن عبد ربه في العقد الفريد، ولبديع الزمان الهمداني في المقامات.

أما بخلاء الجاحظ، فإن ما عرضه الحكيم (ص ١٩) عن علاقة أشعب بالكندي، فقد أورده الجاحظ (ص ١١٦) في بخلائه. وما ذكره الحكيم عن سير أشعب أمام الكندي وهو يأكل (ص ٢٤)، فقد أورده الجاحظ (ص ٤٠) في بخلائه، مع تغيير يسير من الحكيم في اسم البخيل، ... إلخ.

أما العقد الفريد، فإن ما عرضه الحكيم (ص ٢٠) عن طمع أشعب أمام الجارية، فقد ورد (٦٨/٧) في العقد الفريد. ونادرة أشعب مع الولي، التي ذكرها الحكيم (ص ١٢٥). وردت في العقد الفريد (٨/١٣٤) مع تغيير يسير في النهاية. ونادرة أشعب في السوق، التي وردت عن الحكيم (١٤٩)، وردت في العقد الفريد تبعها (٨/١٣٦). ويستمر شهير في صفحة كاملة يستعرض النوادر التي اقتبسها الحكيم من العقد الفريد.

أما مقامات بديع الزمان الهمداني، فقد نقل منها الحكيم (ص ١٠٦)، المقامة المصرية عن الحلاق وفضوله. وأيضاً ما ذكره الحكيم (ص ٦٨) عن الإمام الذي يطيل في صلاته،

(١) انظر الباب الأخير من الرسالة.

فقد نقله عن المقامة الاصبهانية وماذكره (ص ٩٥) عن صاحب الحمام والمذليين ، فقد نقله عن المقامة الحلوانية . . . إلخ .

أما كتاب « التطفيل » ، فقد نقل منه الحكيم (ص ١٣٦) في روايته ماذكره الخطيب في كتابه (١٥٩) عن تعليقات أشعب في مهنة التطفيل . ونقل الحكيم أيضا (ص ١٣٧) ماذكره الخطيب (ص ١٦٠) ، عن نصائح أشعب لتلاميذه . ونقل أيضا (ص ١٤١) في روايته ، ماذكره الخطيب في كتابه (ص ١٦٢) عن تخير أصناف الأطعمة . . . إلخ .

ولم يكتف شهير بالوقوف عند المؤلفين الأربعة ، الذين أشار إليهم الحكيم في مقدمة روايته ، أو بالوقوف عند مؤلفاتهم الأربعة التي لم يشر يشهد إليها الحكيم صراحة ، ولا حتى بإرجاع كل خبر عند الحكيم إلى موضعه من المصدر بذكر الصفحة والجزء . لم يكتف بكل هذا ، بل اكتشف مصادر آخر عند الحكيم ، غير هذه المصادر الأربعة مثل : ديوان أبي نواس ، وفن الفكاهة للدكتور أحمد الحوفي ، والأغاني ، ونهاية الأرب ، والمستطرف ، ورحلة الشعر للدكتور مصطفى الشكعة ، والشعر الغنائي للدكتور شوقي ضيف ، ومصارع العشاق ، وغير ذلك من مصادر ومراجع ، ينص عليها شهير ، ويشير إلى الصفحة والجزء .

بل يخيّل لي أن هناك مصادر آخر للحكيم ، لم يلتفت إليها الباحث ، وأعني بذلك مصدوره الشعبية ، وخاصة ألف ليلة وليلة ، التي تحدث عنها الكيم بإعجاب في أكثر من مناسبة ، واستوحاها مبكرا في مسرحيته « شهر زاد » (عام ١٩٣٤) . إن ماذكره الحكيم (ص ١٨٢) في روايته يستحضر جو ألف ليلة وليلة ، فإن الخليفة يغضب على أشعب ، ويأمر السيف بأن يضرب عنقه ، ولكن الوزير يرق قلبه نحو أشعب ، ويدور بينه وبين الخليفة الحوار الآتي :

« يا أمير المؤمنين ، هب لي ذنبة ، وأحدثك حديثا عجبا عن نفسي ، وقد عشت مثله حياة التطفيل ليلة .

فاشتاق أمير المؤمنين إلى الحديث ، وقال :

« قل ، أيها الوزير . »

وقص الوزير قصته ، وعفا الخليفة بعدها عن أشعب ، وأمر له بمائة شهية . حقا ، إن قصة الوزير قد وردت - فيما يذكر الباحث - في العقد الفريد (٢٠٩ / ٦) ، وفي نهاية الأرب (٣ / ٣٣١) ، ولكن الإطار الذي وردت به عند الحكيم ، يستحضر جو ألف ليلة وليلة . فالوزير يقوم بدور شهر زاد ، وينجح في دفع السلطان إلى العفو ، وتأتى هذه القصة عند

الحكيم متداخلة مع قصص آخر، مما يذكر بفكرة « الاستطرد » والتداخل في ألف ليلة وليلة .

ويخيل لى من متابعة الباحث خلال فصوله الكثيرة ، أنه يهدف إلى نتيجتين : أولاها : أن الحكيم قد تمسك بالماضى . وبالوقوع تحت أسر المصادر القديمة . وضرب الباحث أمثلة على ذلك في فصل « اللغة » ، يتضح منها أن الحكيم كان ينقل النادرة بالفاظها وتراكيبها . كما فعل مع المقامة المضرية ، أو البغدادية ، أو الاصبهانية ، أو الحلوانية ، أو الموصلية ، أو الأسدية . . إلخ .

إن الحكيم ليس عاجزا عن الرؤية المعاصرة ، وقد حقق ذلك بالفعل في مسرحياته الذهنية ، وفي رواياته الاجتماعية ، ولكنه يقف في « أشعب » عند الماضى ، دون محاولة التأويل الفلسفى ، أو الرؤية المعاصرة ، أو القضايا الواقعية . يفعل ذلك لسبب فنى ، وهو أنه يريد أن يحى الشكل التراثى للرواية العربية . وهو شكل تلقائى نظرى ، يبتعد عن المباحكات العقلية ، أو الاستغراق الذهنى ، ويكون هم الأول أن يبعث المتعة الجمالية عند القارئ وأن ينتقل به من فنن إلى فنن ، ومن محسن بديعى إلى آخر ، كما سنذكر بعد قليل .

والنتيجة الثانية ، التى نستخلصها خلال فصول شهير تتلخص في أن الباحث يرصد على الحكيم أنه لم يلتزم بأخبار أشعب ، بل جمع أخبارا آخر حدثت لغير أشعب ، وفي عصر غير عصر أشعب ، ثم نسبها إلى أشعب . وضرب الباحث أمثلة كثيرة على ذلك نجتزئ منها الآتى :

(أ) ذكر الحكيم أن رشأ كانت صديقة لأشعب ، والحقيقة أن رشأ كانت في عصر أبى نواس ، وقد تغزل فيها في ديوانه . وجمع الحكيم بين أشعب والكندى ، والحقيقة تذكر أن الكندى كان في عصر متأخر ، إذ عاش بين القرنين الثانى والثالث الهجريين . وجمع أيضا بين بنان وأشعب ، والحقيقة أن بنان عاش في زمن متأخر بعد أشعب . ويذكر صاحب كتاب « التطفيل » أن بنانا كان في سنة ٣٠٠هـ (انظر الفصل الأول ، من الباب الثالث ، من رسالة شهير) .

(ب) ويذكر الباحث أن الكثير من الشعر الذى أورده الحكيم على لسان أشعب ، لم يكن لأشعب ، فبعظه ورد في ديوان أبى نواس . وبعظه ورد في العقد الفريد ، منسوباً لدعيل ، أو لإبراهيم بن النظام ، أو لأحد الأعراب . وبعظه ورد في كتاب « التطفيل » منسوباً لطفييلين مجهولين . (المرجع السابق) .

(جـ) ويذكر أيضا أن الكثير من الأحداث التاريخية ، التى نسبها الحكيم لأشعب ، لم تكن في الحقيقة له . وقد يرجع الباحث إلى المصادر القديمة ، ليثبت أن هذه الأحداث لم

تكن لأشعب، وإنما كانت لأخرين، واستشهد على ذلك بكتاب البخلاء، والعقد الفريد، ومقامات الهمذاني .

(د) وفي فصل « اللغة » من الباب نفسه ، يذكر الباحث أن لغة الحكيم كانت تبتعد ، في بعض الأحيان ، عن واقع لغة نوادر أشعب . إن هذه النوادر جاءت في لغة سهلة تلقائية بعيدة عن التصنع والتألق ، بينما نجد أسلوب الحكيم في بعض الأحيان يميل إلى السجع والزخارف البيانية ، والمحسنات البديعية . ويضرب مثلاً على ذلك من قول الحكيم في روايته ، على لسان أشعب للنخاس : « أبغى حماراً ليس بالصغير المحقر ، ولا بالكبير المشتهر . إذا خلا له الطريق تدفق ، وإذا كثر الزحام ترفق . وإن أقلت علفه صبر ، وإن أكثرته شكر . وإذا ركبته هام ، وإن ركبته غيرى نام » . أو من قول الحكيم ، على لسان أشعب ينصح زملاء مهنته : « افتحوا أفواهكم ، وأقيموا أعناقكم ، وأجيدوا اللف ، وأشرعوا الأكف ، ولا تمضغوا مضغ المتعللين ، الشباع المتخمين ، واذكروا سوء المنقلب ، وخيبة المضطرب » .

ثم يعلق شهير على هذين النموذجين بأنها يتعدان عن لغة أشعب ، ويقتربان من لغة المقامات ، التي يميل مؤلفها إلى الصنعة والمفردات الصعبة ، أو من لغة الكندي ، وهو ، قبل أن يكون بخيلاً ، فيلسوف له لغته القوية ، ومفرداته المتحولة .

(هـ) وفي فصول « المكان » و « الزمان » و « صورة المجتمع » ، في الباب نفسه من رسالة شهير يحوم المؤلف حول فكرة ، مؤداها : أن الحكيم لم يلتزم بتجديد معالم المكان ، ولا بصورة العصر الأموي الذي عاش فيه أشعب ، ولا بالقضايا الخاصة بهذا العصر ، فقد كان يستخدم عبارات مجملية ، مثل : « وإلى مكة » ، أو « وإلى المدينة » ، بل أحياناً كان يستخدم تعبيرات خاطئة ، فيشير إلى « قصر الخليفة ببغداد » ، والخليفة في ذلك العصر كان يقيم في دمشق ، وليس في بغداد . إن ما ذكره شهير تحت عنوان « زمن القصة » في قوله : « إذا كان أشعب عاش عصر الدولة الأموية بأكمله ، بداية من عصر عثمان بن عفان ، ونهاية بقيام الدولة العباسية ، فإن الحكيم لم يحدد للقصة تلك الفترة ، ولم يربطها بالعصر الأموي ، بل لم يجعل لها عصرًا محددًا ، وتركها مبهمة العصر » (ص ٣٤١) . إن قول شهير هذا يلخص المحور الرئيس الذي يدور حوله الباب كله ، المتعلق بتوظيف شخصية أشعب عند الحكيم .

إن الصرامة الأكاديمية التي انطلق منها الباحث ، هي التي دفعته إلى هذه المعاناة في التحقيق والتدقيق . ولو أنه انطلق من زاوية أخرى لاختلف الوضع تمامًا ، إن الحكيم لم يكتب عن أشعب كشخصية تاريخية ، لها مكانها وزمانها وعصرها ، ولكنه كتب عنها كنموذج لبطل النادرة العربية . كان يهيم ، بالدرجة الأولى ، أن يعبر عن جوهر هذه النادرة

في صورة رواية عربية، فكان يتخطى الأمكنة والأزمنة، وتحديد البيئة والعصر، ويلتقط بحاسته الفنية الموهبة ما يراه يخدم هدفه الفني. إن النادرة، كنادرة، لا تنتمي إلى عصر ولا مكان. إنها كالأدب الشعبي الذي يتخطى الأمكنة والأزمنة وحتى المؤلف. إن ما ورد من أسماء تعرض لنا النوادر، إنما هي مجرد زواة، يعبرون عن لسان الدهر، الذي حمل هذه النوادر من جيل إلى جيل.

إن هذا المنطلق، يجعل المسألة تختلف من الضد إلى الضد، ويجعل ما رآه الباحث غير مناسب يجعله عين المناسب، ويحوّله إلى حساسية تقع على البؤرة الفنية حتى لو كانت تتمرد على التاريخ والمكان.

لقد أفضت، من قبل، في استعراض نتائج شهير، لأصل إلى فكرة أساسية تهدف إلى نقد الجنس الأدبي من خلال مصطلحاته الخاصة، دون أن تفرض عليه وصاية أكاديمية كما فعل شهير، ودون أن نحاكمه بلغة جنس آخر كما فعل النساج.

وفي ضوء هذا، نستطيع أن نمتحن وسائل الحكيم، فنراها تخدم هدفه الفني، ونرى الموقف قد تغير تماماً إلى حد الضد. إن شهير يسوق نموذجين من لغة الحكيم التي لا تتناسب مع واقع أشعب، ولكن هذين النموذجين يعبران خير تعبير عن النادرة العربية التي اهتمت بالتنقيح اللغوي. إن النموذجين يعكسان فنية اللغة في النادرة العربية، وفي المقامات العربية التي تعتبر المصدر الرئيس عند الحكيم. والتي تأثر بها أكثر من المصادر الأخر، كما سنذكر بعد قليل.

وأيضاً التعبيرات التي استخدمها الحكيم، ورآها شهير غير مناسبة، لم تأت إلا بسبب حس فني. إن الحكيم حين يختار اسم «رשא» دون غيرها، إنما يريد أن يستثير كل ما عند القارئ من دلالات قد تربت عنده، وهو يطالع أشعار أبي نواس عن هذه الجارية. إن هذه «الخلفية» تلعب دورها في تنمية شخصية رשא، ومن ثم في إبراز العلاقة مع أشعب. والحكيم حين يختار اسم الكندي دون غيره، إنما يريد أن يسحب مع هذا الاختيار كل «خلفية» عن الصراع بين البخيل كطرف، وبين الطفيل كطرف آخر، وهو صراع اهتمت به الكتب العربية لأنه يمثل بؤرة جذب. ومن هنا كان توفيق الحكيم في تصوير تلك البؤرة، خلال أشعب كطرف وعلم في ميدان الطفيلية، والكندي كطرف آخر وعلم في ميدان البخيل. والحكيم حين يشير إلى قصر الخليفة في بغداد، لم يفعل ذلك عن جهل، ولكنه يريد أن يستثير ثقافة القارئ التي تربت خلال متابعة أخبار الخلفاء في بغداد، وخاصة أخبار هارون الرشيد في ألف ليلة وليلة. إن هذه الأخبار تثير وجدان القارئ، وتستحضر عنده أجواء ألف ليلة وليلة، وتنقل من الأعاجيب، مالا يمكن أن يصل إليه الحكيم، لو أنه التزم بالدقة التاريخية، والصرامة الأكاديمية.

أشار الحكيم في المقدمة إلى أربعة مصادر، استقى منها روايته وسعى شهير، بصبر ودأب، إلى اكتشاف مصادر كثيرة ومتنوعة. واستطعت أن أشير إلى السير الشعبية، وخاصة ألف ليلة وليلة التي استقى منها الحكيم بعض الملامح الفنية للرواية التراثية، وعلى الرغم من كل هذه المصادر، ففي ظني أن المصدر الأساس لرواية الحكيم، إنما يعود إلى المقامات، سواء مقامات الهمذاني أو مقامات الحريري، لأنها يشتركان في بنية فنية متماثلة.

كل فصل عند الحكيم ينتهي نهاية مستقلة، وكأنه المقامة عند الهمذاني أو الحريري. وتتوالى الفصول دون أن تخضع لترتيب منطقي، ولخط تاريخي تطوري، ولكنها جميعا تعرض نادرة من النوادر، التي دارت حول أشعب أو الكندي أو رشأ، وجميعها تتميز بخفة الروح، وبمتعة الحس، وبتلك اللغة التي تقوم على المفارقات اللفظية.

وحين أقول «جميعها»، فإنني أبحث عن الصلة بين الفصول، والتي حولت النوادر إلى رواية على طريقة الشكل التراثي، وهي صلة ينص عليها الحكيم في المقدمة، ويقول في أسلوبه الذي يتناسب مع النادرة من ناحية، ومع اتهامات الطفيليين من ناحية أخرى:

«لقد استحضرت اللحم والبقل والتوابل والأباريز من حوانيت أربعة مشاهير: الجاحظ، وابن عبد ربه، والخطيب البغدادي، وبديع الزمان. فقد بهرنى حقاً، وأسأل لعابى، ما وجدته لديهم من اللذائذ والطرائف. غير أنى وجدت كل هذا مبعثراً ضمن بضاعتهم، وملقى على غير نظام... فملأت يدي مما تحيرت من أطايبها، وذهبت به إلى «مطبخ» فنى، حيث مزجته وخلطته، وجعلت منه عجينة واحدة، صنعت منها هذه القصة المتصلة الفصول».

إن هذه الطبخة أو العجينة، كل متصل، يؤكد فكرة الرواية التي تخضع لها المقامات، وهي فكرة تحيل المقامات إلى شىء مشترك، على الرغم من أنها مجموعة عناصر، ممتزجة ومختلطة: فيها اللحم والبقل، وفيها الملح والسكر على حد تعبيرات الحكيم.

إن رواية الحكيم تخضع للملامح الفنية للمقامات. فالبطل واحد، قد يكون اسمه أشعب، أو السروجي، ولكنه يظل شيئاً واحداً يمنح الرواية وحدة تقوم على وحدة البطل. والراوى واحد، قد يكون اسمه الحارث بن همام، أو بنان، ولكنه يظل هنا وهناك شيئاً واحداً، يمنح الرواية وحدة تقوم على وحدة الراوى.

والنهاية، أيضاً، تتشابه بين المقامات ورواية أشعب، فالمقامات تنتهى وقد تاب البطل عن مغامراته، وأخذ يقدم نصائحه لولى عهده، وأشعب ينتهى به الأمر إلى أن يعتزل المهنة، ويوصى بها من بعده لصديقه بنان، ويقدم له نصائحه التي لا تختلف عن نصائح الطفيل في كتب التراث.

إن الحكيم لا يريد أن يجمع أخبارا حول أشعب ، ولا يريد أن يبعث شخصية تاريخية حية ماثلة ، كما فعل باكثير في « سلامة القس » ، أو كما فعل السحار في « أميرة قرطبة » ، أو كما فعل الجارم في « مرج الوليد » .

والحكيم لا يريد أن يكتب رواية تاريخية بمفهومها التقليدي السوارى إلينا من والتر سكوت وإسكندر ديماى وغيرهما ، واللى تحركها عقدة تنامى ، وصداع يحتدم ، ثم تعكس رؤية معاصرة ، تنطلق من الماضى ، وتحيله إلى « ديكور » يخدم الحاضر .

ولكن الحكيم يتجاوز كل ذلك ، ليحى شكلا عربيا متناثرا بين الكتب هو شكل النادرة العربية ، بمحتواها الساخر ، وشكلها الفطرى .

ولكن هذا لا يعنى أن الحكيم قد وقف عند الماضى لا يتجاوزه ، كما قيل ، لأن الحكيم أضفى على هذا الشكل من خبرته الفنية الحديثة . .

ولكنها خبرة لم تفرض على النادرة ، ولم تحورها عن مسارها ، ولم تشوهها برؤى فلسفية متعسفة . إنه احتفظ بجوهر النادرة ، وأضاف إليها ما يخدم هذا الجوهر .

ولنضرب مثلا على ذلك من واقع الخبر ، الذى ورد فى العقد الفريد (٦٨ / ٧) ، ومفاده أن أشعب طمع فى خاتم لقينة ، فقالت : إنه من ذهب ، وأخاف أن تذهب . خذ هذا العود ، لعلك تعود . فقد احتفظ الحكيم بجوهر هذا الخبر الساخر بطريقة خفيفة ، ولكن صاغة على النحو الآتى (ص ٢٠) :

« ثم أسرع فاستوى قائما ، ومد إليها يده مودعا ؛ فمدت إليه يدا صغيرة ، كأنها حلية من عاج . فلمح فى أصبعها خاتما ، فاستبقى يدها فى يده ، وقال فى صوت يسيل رقة ولطفا :

- سيدتى ، جعلت فداك ، ناولينى هذا الخاتم الذى فى أصبعك لأذكرك به !

فسحبت يدها فى رفق ، وتضاحكت فى خبث ، وقالت :

- إنه ذهب ، وأخاف أن تذهب !

ثم أسرع ، فالتقطت من الأرض عودا يابسا ، سقط من شجرة قرب النافذة ، وأعطته إياه قائلة :

- ولكن ، خذ هذا العود لعلك تعود ! » .

فالخبر ، فى المصادر التراثية قصير ، ولكنه يحمل من جوهر النادرة الكثير . وقد احتفظ الحكيم بهذا الجوهر ، وراح يبرزه خلال تكنيك معاصر ، يعتمد على مثول الموقف ، وتوظيف الحوار ، واستغلال الطبيعة كخلفية ، وتصوير للحركة النفسية الماثلة فى ذلك الشد والجذب

بين أشعب الذى يلون في صوته ، والجارية التى تتضاحك في خبث ، وأخيرا في الإيماء
بالمشاعر الداخلية من خلال لغة تلجأ إلى صور معبرة ، من مثل « كأنها حلية من عاج » ،
أو « فاستبقى يدها في يده » ، أو « ثم أسرعت ، فالتقطت من الأرض عودا يابسا » .

وذلك هو الوجه المعاصر في رواية الحكيم . إنه وجه يخدم الشكل العربى ، ولا يجرفه
بعيدا عن مساره ، ولا يثقله برؤية معاصرة ، تذهب بسذاجته وخصوصيته .

-٧-

مازلنا نحوم حول الحمى دون أن نقتحمه ، وندور حول الشكل التراثى للرواية العربية ،
دون أن نحدد خصائصه الفنية .

عرفنا آنفا البنية الفنية لكل مقامة على حدة ، وحددناها في المطاردة والمراوغة والمراوحة ،
ونقتحم الآن البنية الفنية للمقامات كطبخة فنية ، نقوم على مفهوم الشكل التراثى للرواية
العربية ، ونحدها في :

١ - المتعة الحسية . ٢ - وظيفة الشعر .

٣ - عدم الإيغال . ٤ - الرؤية الحضارية .

هناك ميل جاد من مقامات الحريرى ، نحو إرضاء المتعة الحسية . فقد انتشرت فيها
التشبيهات التى تقوم على صور من الخارج ، تأتى عن طريق الحواس ، (انظر المقامة
الثانية) . ووصف الغلمان (المقامة العاشرة) . والحديث عن الثياب (المقامة الخامسة
والعشرون) . ووصف الأطعمة والأشربة (المقامة التاسعة والعشرون) . ووصف الجوارى
والفتيات (المقامة الخامسة والثلاثون) . وغير ذلك ، مما يضيف على المقامات جوا من
البهجة ، يرضى الأذن والبصر والذوق وسائر الحواس البشرية . هو في ذلك لايسف ويقع
في منطقة إرضاء الغرائز ، ولكنه لايزال يعمل داخل دائرة الفن ، ومن خلال لوحات
وصفية ، لاتغوص في العمق ، ولا تسرف في الذهن ، ولكنها تقف عند معالم تتحول فيها
اللوحة إلى نموذج للجمال الحسى .

ويمكن ، من باب المثال ، أن نشير إلى المقامة الثانية (الحلوانية) . فهى تدور حول
« التشبيهات » التى يبرع فيها البطل ، ويتفوق على الآخرين . وهى ، سواء كانت للحريرى
أو لغيره ، تخلق جوا من البهجة يمتع الحواس ، من مثل :

كانها تبسم عن لؤلؤ	منقذ أو برّد أو أقاح
نفسى الفداء لشعر رق مبسمه	وزانه شنب ناهيك من شنب
يفتر عن لؤلؤ رطب وعن برّد	وعن أقاح وعن طلع وعن حبّ
فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت	وردا وعضّت على العنّاب بالبرّد
سألتها حين زارت نضو برقها الـ	قانى وإبداع سمعى أطيّب الخبر
فحزحت شقفا غشى سنا قمر	وساقت لؤلؤا من خاتم عطر
وأقبلت يوم جد الين فى حلّ	سود تعصّ بنان النادم الحصر
فلاح ليل على صبح أفلها	عضن وضرسّت البلور بالدرر

فهذه الأبيات ، ومثلها كثير ، تلتقط مفرداتها من العالم الخارجى ، الذى يدرك بالحواس ، من مثل : اللؤلؤ والبرد والأقاح والنرجس والعناب والشعر والورد والشفق والقمر والليل والصبح والبلور والدر . وتتداخل هذه المفردات ، لتقدم لوحات تعتبر نموذجا للجمال الذى يدرك بالحواس ، ويشيع طاقة العربى ، ولا يجعل عنده حاجة إلى « الفن التشكيل » ، لكى يجسد هذا العالم ، فيكفيه الوصف والتشبيه عن طريق الكلمة ، التى ترك مجالا فسيحا للتخيل ومشاركة القارئ . إنها لانتجس الإبداع فى قالب مجمد ، سواء كان حجرا . أو طينا ، بل تشير إليه ، وتثير القارئ لكى يكمل معالم الصورة من خياله .

ويلعب اللون دورا كبيرا فى إثارة المتعة الحسية ، وخلق جو البهجة . إن الأبيات السابقة تكون حزمة من الأبيض والأسود والأصفر والعنابى والنرجسى والأحمر القانى والأحمر الوردى ، وغير ذلك من ألوان تراقص وتتداخل ، وتعبر عن سيمفونية من البهجة والمتعة .

إن تجاور الأبيض والأسود يعبر عن ميل أصيل عند العربى . وقد سبق فى فصل « الفن » من الكتاب الثانى ، أن تحدثت عن هذا الميل ، وكشفت عن فلسفته ، فى الأدب وفى الخط ، وضربت أمثلة من التشبيهات التى يؤثرها العربى ، لأنها تعبر عن وجدان يجمع بين الأبيض والأسود . فالأسود وحده لا يجذبه ، والأبيض وحده لا يجذبه ، ولكن تجاورهما يعكس نفسا عربية تجمع بين الشينين معاً .

ويعبر الحريرى عن هذا الميل فى صورة تجاور الأبيض والأسود : فتاته الجميلة ناصعة البياض تبدو فى ثيابها السوداء ، وكأنها الصبح يختلط مع الليل ، مما يثير وجدان المستمع الذى يؤثر فى ثقافته وفنه ذلك التجاور بين الأبيض والأسود .

إن الناقد يستطيع أن يستخلص قيمة نقدية من فكرة « المتعة الحسية » . يلتقى من خلالها

مع الاتجاهات المعاصرة لنقاد الحداثة . فالكاتبة الأمريكية سوزان سونتاغ تؤلف كتابا تحت عنوان : anti interpretation « ضد التفسيرية » ، تدعو فيه إلى مقاومة تفسير العمل الأدبي والبحث عن قيمة خارجه . وهى تدين المصطلحات القديمة التى تفترض شيئا خارجيا يمثل نموذجا يقاس العمل الأدبي بمدى قدرته على الاقتراب منه . إن هذه المصطلحات إنما جاءت لسيطرة نظرية « المحاكاة » منذ العصر الإغريقى ، والنسب تهتم فى عمومها بمحاكاة النموذج الذى تقدمه الطبيعة أمام الفنان . وهى تدعو إلى مصطلحات جديدة تقوم على فكرة « يقظة الحواس » ، وتكون قيمة العمل ليست فى المحاكاة ، ولكن بأن تجعل العين تبصر أكثر ، والأذن تسمع أكثر ، وتدفع سائر الحواس إلى اليقظة والمتعة دون الوقوع تحت أسر المضمون . وهى تطرح فى هذا الصدد مصطلح « الشفافية » ، الذى يعنى أن العمل الأدبى شفاف ، ظاهره كباطنه ، لا يتضمن أبعادا خارجية . وتأتى أهمية النقد فى وصف تلك الشفافية ، وفى دفع القارئ لكى يستمتع ببريقه ولعانه ، ويقف عند سطحه الخلاب ، دون أن يصرف همه إلى الغوص فى الأعماق .

حقا ، توجد فى المقامات عناصر جدية ، كالوعظ والزهد والمبكيات ، ولكنها جميعا تأتى تحت عباءة « المتعة والتسلية » ، إن البطل يتعرض لها بهذا المنطق . ففى المقامة الحادية والأربعين ، يقف السروجى وأعطى ، ويلقى الكثير من المبكيات . ولكن المؤلف لا يترك القارئ يعيش كثيرا فى هذا الجو ، فما أسرع أن يكشف عن الحقيقة . فالبطل هنا يخفف من هذا الجو ، ويكشف عن نفسه ، وإنه لم يذكر هذه المبكيات إلا من أجل التأثير فى الناس ، وترقيق قلوبهم ، ثم يدعو راويه إلى المتعة وانتهاب اللذة ، وينشد فى ذلك شعرا ، يقول فيه :

اصرف بصرف الراح عنك الأذى وروح القلب ولا تكتسب
وقل لمن لامك فيما به تدفع عنك الهم ! قدك اتب

فالمسائل الجادة تختفى تحت نقمة المتعة والتسلية من ناحية ، ثم إنها تأتى من باب الإحماض ، الذى تحدث عنه المؤلف فى المقدمة . وهو يعنى بذلك التنويع ، والتنقل إلى حالة أخرى ، تجدد نشاط القارئ ، وتدفع عنه الملالة .

إن عنصر « اللعب » ، هو العنصر الذى يسيطر على المقامات ، وهو عنصر يعيه المؤلف منذ البداية وحتى النهاية . فهو فى صدر خطبته يصف صنعة بالهذر ، وهو فى خاتمة مقاماته يصفه بأنه من سقط المتاع ، ويستغفر الله من « أباطيل اللغو ، وأضاليل اللهو » ، ثم ينشد بيتا من الشعر ، يرجو فيه أن يخرج من عمله سالما ، لاله ولا عليه ، ويقول :

على أننى راض بأن أحمل الهوى وأخلص منه لا على ولا ليا

وفي ضوء عنصر اللعب والتسلية، تصحح النظرة نحو ما ورد في المقامات من مسائل عقلية ذهنية، كمدح الدينار وذمه (المقامة / ٣)، أو إيراد كلمات معجمة وأخرى غير معجمة (المقامة / ٦)، أو فك الألغاز (المقامة / ١٥)، أو الرسالة التي تقرأ من أولها بوجه ومن آخرها بوجه (المقامة / ١٧)، أو الموازنة بين الإنشاء والحساب (المقامة / ٢٢)، أو مسائل في النحو تتضمن بعض الألغاز (المقامة / ٢٤)، أو الخطبة التي تأتي خالية من الإعجام (المقامة / ٢٨)، أو غير ذلك من مسائل لا تأتي، رغم مظهرها العقلي، إلا من باب المتعة والتسلية، وتشبه لعبة الشطرنج، أو الكلمات المتقاطعة التي ترد كل يوم في أعمدة الصحافة، وفي صفحة التسلية وبرامج الإذاعة والتلفزيون ودور السينما والمسارح.

فهناك اتفاق مسبق، يعقده المؤلف مع القارئ، على أن كل ما يرد في المقامات هو مجرد لعبة. تتصف بالهذر وباللهو على حد وصفه، وتثير المتعة والتسلية، فلا يحمل شيئاً منها محمل الجد، ولا يكدر نفسه، خاصة وأن باب التوبة مفتوح. وتأتي المقامة الأخيرة، لتعلن توبة البطل، بل إنه يتحول إلى نوع من المحذّنين، وهو مقام صوفي شفاف، يلقي فيه إلى الشخص بأمور غيبية. إنه لم يعاقب على هذره بالطرد من رحمة الله، ولم ينته نهاية مأساوية تثير الخوف والإشفاق، شأن المسرحيات الإغريقية والكلاسيكية؛ فهو كان يقوم بلعبة ليس غير، وهو كان يبغى إسعاد الناس، بإثارة المتعة والتسلية. وقد كافأه الله، وتقبل توبته، وانتهى من دوره، وودع لعبته. وقال لراوييه في نهاية المقامات: «هذا فراق بيني وبينك». وهي الجملة نفسها التي قالها العبد الصالح، وهو يودع صاحبه - موسى عليه السلام - بعد أن كشف له عن الكثير من أسرار الحكمة الإلهية، التي لا تقف عند حد الظاهر، ولا تنظر النظرة المحدودة. إن الحكمة الإلهية قد تجعل المخطئ في النهاية يصبح من المحذّنين المقرّين. فالهم هو حسن النية، أو على حد تعبير المؤلف في الأسطر الأخيرة من خطبة كتابه:

«ثم إذا كانت الأعمال بالنيات، وبها انعقاد الأمور الدنيئات، فأى جرح على من أنشأ ملحا للتنبيه لا للتمويه؟».

- ٨ -

وتكشف الأبيات السابقة في المقامة الثانية عن وظيفة الشعر في المقامات، وفي التراث القصصي بوجه عام. إنه لا يأتي مجرد بطاقة وزخرفة، أو مجرد اختصار للحكمة واعتصار للعظة، ولا يجد من انطلاق الحركة، ولا يوقف شعور القارئ. إن الأمر يكون كذلك، لو اقتبسنا مصطلحاتنا النقدية من الفن القصصي بمعناه التقليدي الأوروبي، والذي يقوم

على عنصر المحاكاة وإيهام القارئ بمعايشة العالم المتخيل ، ويقف ضد كل تضمينات ، سواء كانت بيتا من الشعر أو حكمة أو معلومة لغوية ، ويرأها تكسر من مثول هذا العالم .
ولكننا نستخلص مصطلحاتنا من واقع الجنس الأدبي ، الذى نحن بصدده ، وهو ذلك الشكل التراثى للقصة العربية ، وهو شكل يؤثر الشعر ، لا لأنه يعبر عن حب العربى للشعر فحسب ، بل لأنه أيضا يؤدي وظيفة فنية ، إن الأبيات السابقة لاتأتى عرضا كمجرد تضمين أو مهارة أدبية بل هى تعكس جوهر هذه المقامة ، التى تتضمن تشبيهات رائعة يستحسنها الذوق العربى .

إن الشعر فى مقامات الحريرى ، يؤدي هذه الوظيفة الفنية ، ويصبح أساسا ، لتجسيد أشياء لا يستطيع الأسلوب أن يجسدها ، وخاصة إذا كانت هذه الأشياء ، تضرب إلى الحالة النفسية إبان توترها . إن البطل الذى يبدو ساخرا فكها حلو الروح ، يخفى داخله عذابا نفسيا ، لا يستطيع الجملة الثرية أن تعكسه . إنه فى المقامة الثالثة يأنس إلى راويه ، وبينهما علاقة خاصة ، فيفضض عن نفسه ، ويكشف عن دخليته فى أبيات شعرية ، يقول فيها .

تعارجت لأرغبة فى العرج ولكن لأقرع باب الفرج

وألقى حبلى على غاربى وأسلك مسلك من قد مرّج

فإن لا منى القدم قلت اعدروا فليس على أعرج من حرج

إن مثل هذه الأبيات تجسد الحالة الشعورية ، بطريقة لا تستطيعها الجملة الثرية . وعن طريق مثل هذه الأبيات ، كان البطل يؤثر فى مستمعيه الذين يتعاطفون معه على الرغم من مجونياته ، ويؤثر أيضا فى راويه ، فيتغير حاله ، ويلتمس له العذر .

وهذه الوسيلة التى تستخدم الإمكانات الشعرية داخل الفن القصصى ، قد ظهرت بصورة أخرى فى العصر الحديث ، حين اقتربت الأجناس الأدبية من بعضها ، وأخذت تكسر الحدود الصارمة التى يفرضها النقد ، ويستعير جنس أدبى ، ثرى مثلا ، من جنس آخر شعرى مثلا ، مايلجده وينمى مواقفه الأدبية . وقد تتبع هذه الظاهرة فى كتابى «الأدب وتجربة العبث» ، الذى صدر سنة ١٩٧٣ ، فقلت^(١):

« إن القصة الحديثة قد اقتربت كثيرا من جوهر الشعر ، فلقد أدرك الفنان بفطرته أن الكلمات الشعرية ، هى أكثر الأدوات اللغوية اقترابا من منابع الداخلية . إن اللحظة الشعرية صلوات والتحام بالطبيعة ، وعود إلى الفطرة والبراءة الأولى ، واندهاش أمام المرئيات» .

(١) الأدب وتجربة العبث ص ٢٢ .

ومن هنا كثر استخدام هذه الوسيلة الشعرية ، داخل قصة « تيار الشعور » ، لأن القاص قد أدرك بفطرته أن اللحظة الشعرية الفنية هي التى تستطيع أن تكثف اللحظة الشعرية وتوحى بها .

ولكنّ هناك فرقا فى نقطة البدء بين قصة تستخدم الإمكانات الشعرية ، وبين قصيدة شعرية محضة . إن القصة ، فى الحالة الأولى ، تستغل اللحظة الشعرية ، كإمكانية تندمج داخل إمكانات آخر من الفن القصصى . وقد غاب هذا الفرق عند كتاب القصة المصرية المعاصرة ، فضاغت معالم فنههم ، فليس مايكتبون قصة أو شعرا ، ولكنه خليط متنافر من القصة والشعر معاً ، وقد نهت إلى هذا الاختلاط فى الكتاب السابق ، وضربت أمثلة من واقع تيار الشعور عند القاص الأوروبى ، وهو ذلك التيار الذى استقى منه القاص المصرى نهأذجه ، وقلت :

« وإذا بنا نجد - والأمثلة كثيرة أيضا - أنفسنا أمام قصص ، تحاول أن تقترب من الشعر ، فإذا بها كالغراب الذى أراد أن يقلد الطاووس . إنها نسيت نقطة البدء عند كل ، فليست هى قصيدة لأنها حرمت من أهم خصائص القصيدة ، وهو البناء الموسيقى خلال تراكييب الألفاظ . وليست هى قصة ، لأنها حرمت من تصميم القصة ، الذى لايقف عند وسيلة واحدة . . . إننى أقرأ رواية « العجوز والبحر » ، فيخيل لى أننى إزاء قصيدة تتغنى بوحدة الوجود ، وبنضال الإنسان ضد الطبيعة ، وضد نفسه قبل كل شىء ، داخل إطار شعرى أسيان . لكنها ليست قصيدة ، لأنه بقى للعمل الروائى نقطة بدئه وتفسيره الخاص . وإننى أقرأ فصل « كونتين » فى رواية فوكنر ، فيخيل لى أننى إزاء قصيدة صوفية ، ممتلئة بالإشارات الإقفية ، وبألسنة النيران وباللهب المقدس . ولكن يبقى ، بعد ذلك أن هذا الفصل مندغم فى بناء تام ، وأن الجو الشعرى فى هذا الفصل وسيلة فنية ، هى بنت الموقف وتبديل مع تبدل الموقف» (١) .

والأمر كذلك بالنسبة للقصة العربية القديمة . فالشعر فيها يرد فى موضعه المناسب ليؤدى وظيفة فنية ، ويتحول عندئذ إلى لبنة فى البناء الفنى ، ولكنه أيضا قد يفقد فنيته ، ويتحول فى بعض القصص إلى عقبة كئود توقف الحركة النفسية ، وتصيبها بالبرود وقد شرحت كل ذلك بالتفصيل ، فى كتاب « قصص العشاق النثرية » وضربت مثلا على الشعر الذى يفقد وظيفته ، من واقع قصة عفراء التى رددتها الكتب القديمة ، ومن هذا الموقف الفاتر حين نعى إليها خبر وفاة عروة ؛ فقد انطلقت تنشد شعرا باردا ، لا يصل إلى حد الموقف ، ولا يجسد الشعور ، ويكتفى بأوصاف خارجية ، وألفاظ منظومة ، فنقول :

(١) المرجع السابق : ص ٢٥ .

فإن كان حقا ما تقولون فاعلموا بأن قد نعيم بدر كل ظلام
فلا لقي القينان بعدك لذة ولا رجعوا من غيبة بسلام
ولا وضعت أنثى تماما بمثله ولا فرحت من بعده بغلام
ولا، لابلغتم حيث وجهتم له ونغصتم لذات كل طعام

فالأبيات هنا باردة لاتناسب الموقف ، وقلت عنها في الكتاب المذكور : « لاتتناسب هذه الأبيات ، التي تكتفى بالوصف الخارجى وبالنقمة على الناس ، مع الموقف الذى وضعت فيه القصة البطلة ، إذ تحكى أن عفرأ انسلت إلى القبر، فانكبت عليه ، فما راعهم إلا صوتها ، فلما سمعوه بادروا إليها ، فإذا هى عمودة على القبر، قد خرجت نفسها ، فدفنوها إلى جنبه» (١).

إن الشعر، سواء كان قصيدة موزونة أو جملة شعرية، هو مجرد وسيلة فنية ، تقاس قيمته بالسياق . أما الأحكام العامة التى ترفض الشعر لمجرد أنه شعر لايتناسب مع القصة، فهى من إملاء النقاد الذين لايملكون الموهبة ، ويتحولون أسرى مصطلحات وقرءات ، لاينصرفون عنها، بل لايسطيعون أن يتجاوزوها حتى لو أرادوا .

(١) قصص العشاق الشرية ص ٢٣٣ .

وتلقى مقتضيات اللعبة بظلالها على المقامات . وتنعكس على ما أسمىناه بعدم الإيغال . فالمقامات تهدف إلى اللعب الذى يثير المتعة والتسلية . وكل شيء يتم بروح رياضية ؛ فلا انتقام ولا إيغال . إن الراوى يلعب مع البطل ، وإن المؤلف يلعب مع القارئ ، ويخرجان فى نهاية اللعبة متصافحين . وقد تُنشد فى أحدهما هفوة ، فهما يستغفران الله فى النهاية ، وكل منهما يطلب الصفح من رفيقه .

ومن هنا ، نجد كل شيء ، فى المقامات يتم على السطح ، وبخفه ودون إيغال فلا سخرية تصل إلى حد التجريح ، ولا فكاهة تصل إلى حد الإيلام ، ولا صراع يصل إلى حد التعقيد ، ولاخيال يوغل فى الغرائب ، ولا فكر يصل إلى حد التجريد . حتى النهاية ، تأتى ، فى غالب الأحيان سعيدة تبارك الأوضاع ، ويتصالح فيها الطرفان .

فى خطبة الكتاب ، يدعو الحريري الله . أن يجنبه الغواية فى الرواية ، والسفاهة فى الفكاهة ، « حتى نأمن حصائد الألسنة ، ونكفى غوائل الزخرفة ، فلا نرد مورد مأثمة ، ولا نقف موقف مندمة ، ولا نُرهق بتبعة ولا معتبة ، ولا نُلجأ إلى معذرة عن بادرة » .

وقد حقق الحريري منهجه ؛ فجاءت فكاهته بعيدة عن الفحش والسفاهة . إنها خفيفة لينة ، تثير الضحك ، وتجعل الشاذ يعود إلى الخطيرة دون عناد ولا كراهية . إنها لا تجرح ، لأنها تهدف إلى المتعة . تدل على خفة روح البطل ، دون أن يكون ذلك على حساب الضحية حتى لو كانت الفكاهة جنسية ، فلإنها تكتفى بالإشارة دون فحشاء ، وتجعل الآخرين يضحكون ، دون خدش للحياء (انظر المقامة / ٢٠) . ولا تهدف الفكاهة إلى مجرد الإيذاء ، والتشفيى من الآخر إنما تهدف إلى إثارة البهجة وغالبا ماتنتهى بتصالح الطرفين ، فلا ساخر ولا مسخور منه ، ولكنها لحظة المتعة ، لا يكردها فحش ولا ألم .

والصراع ، أيضا لا يمتد . إن التوتر بين البطل والراوى ، هو من نوع التوتر بين المحبين ، لا يستغنى أحدهما عن الآخر . إن الراوى يلوم البطل على مكائده (المقامة / ٢) ، ولكنه معجب به ، يصفه بأنه أعجوبة الزمان (المقامة / ١٨) ، ويجدُّ فى أثره (المقامة / ١٣) ، متعلقا ناهدان (المقامة / ١) يفرح بلقيته (المقامة / ٣٣) . ويتمنى طول السفر معه (المقامة / ٣٢) . إنه ، باختصار ، قدره الذى ينجم له على غير انتظار ، ويتشوف لملاقاته على الرغم من روعاه ، وغالبا ماتنتهى كل مقامة بلحظة صلح ومكاشفة بين البطل والراوى . وتستمر عملية التوتر ثم المصالحة ، حتى تأتى المقامات إلى نهايتها ، وقد تاب البطل ووصل إلى المقام الصوفى . أما الراوى ، فإن دموعه تتصاعد حزنا على فراق صاحبه ، أو كما يسميه العبد الصالح .

حتى الصراع النفسى لا يجتدم ، فكثيرا ما يتستر البطل وراء أشعاره ، يشكو فيها سوء حاله ، ويندب حظه ، فهو الرجل الكريم ، الذى ينتمى إلى آل ساسان ، تقتصر عليه الدنيا ، وتلجته إلى الخديعة والتلون ، حتى يستطيع أن يعيش . ولكن البطل لا يمتد خارج لحظة الشعريه ، ولا يمد بأصبع الاتهام إلى أحد ، ولا يشير إلى السبب . إن ليس متمردا يسخر من الأوضاع ، ولكنه يرضى بنصيبه ، ويتصالح مع قدره وينال ما يريد بعد أن يضحك الآخرين حتى الأعداء الذين يؤثرون أنفسهم بكل شئ يضحكهم ويأخذ منهم ما يريد ، دون إيذاء ولا تجريح .

وتأتى النهاية منطقية مع المنهج . إنها عادة نهاية سعيدة ، تمسح كل الأوجاع ، وتغضى على كل توتر . قد يضيق الراوى بالبطل ، وقد تتأزم العلاقة بينهما ، ولكن كل ذلك إلى حين ، فالنهاية السعيدة تزيل كل كدر ، وتذكر الجميع بلحظة المتعة ، فلا ينسون أنهم فى لعبة سوف تنتهى بالنبات والنبات . حقا ، إن المقامات تنتهى وقد دمعت عينا الراوية ، ولكن ذلك لم يكن بسبب مأساة أو كدر ، بل إنه يبكى حزنا لفراق صاحبه ، وأسفا على فقدان تلك اللحظات ، التى كان يستمتع بها معه ، ويعيش مغامراته ، وتنقله من مقامة إلى مقامة ، ومن جد إلى هزل ، ومن شعر إلى نثر .

إن كل ذلك منتزع من واقع المقامات كجنس أدبى ، له محاكمته الخاصة ، وهى محاكمة ستكون فى آخر الأمر لصالحه لأنها متنبهة لحركته الخاصة ، وليست محاكمة بسبب ذنب لم يقترفه ، أو فعل من الآخرين .

أقول ذلك ، لأن كثيرا من النقاد يرون فى مثل هذه الملامح شيئا من بدور لم تكتمل ، ومن نضج لم يأخذ طريقه ، ومن موقف ساذج ، لا يتنبه لواقع اجتماعى ، ولا لتحليل نفسى .

وقد وقعت فى شئ شبيه بذلك فى بداية حياتى ، وأنا أكتب رسالة الماجستير عن «قصص العشاق الثرية» ؛ فأدنت هذه الملامح فى القصص العربى ، واهتمتها بالسذاجة ، فقلت عن الصراع :

« ولكن القاص لم يستغل مواقف الصراع فى هذه القصص استغلالا كافيا ، ولم يتخذها نقطة انطلاق تنمى القصة ، وتزيد من حيويتها ، بل اكتفى بتسجيل هذا الصراع بإشارات مقتضبة ، وتلميحات خفيفة . فقد يمر بموقف ثرى ، وتحس أن الأمر يحتاج إلى إفاضة وشرح ، ولكن القاص يمر به مرورا سريعا مسجلا له فى جملة أو جملتين . وقد نشاهد دمعة تترقرق فى عين عاشق ، وتحس أنها تخض وراءها تيارا عنيفا ، ولكن القاص يسجل الدمعة ثم يمر ، لا يبطن ما تحتها ، ولا يعنيه ما وراءها^(١) .

(١) قصص العشاق الثرية : ص ٢٧٦ .

وقلت عن الفكاهة بأنها « ساذجة لاتعبر عن غرض في ذهن القاص ، أو تكشف عن نفسية لشخصية من الشخصيات ، وإنما هى عبارة عن حركة بهلوانية ، أو منظر يخالف المؤلف ، أو مطب يقع فيه شخص . وهذا النوع من الفكاهة قد يرضى العامة ، ولكنه من الناحية الفنية أردأ الوسائل ، وأقلها نضجاً وثراء»^(١) .

وقلت عن النهاية : « ولم يكن ذلك المعنى الفنى للنهاية ، مفهوما لدى القاص القديم بوجه عام ، فقد كان يترك قصته تسير بدون رقابة ، حتى تحط رحالها وتختار النهاية التى ترضى السامعين ، أو يرتضيها لها السامعون»^(٢) .

قلت كل ذلك فى حينه ، وأنا أنطلق من مفاهيم القصة الأوروبية الحديثة ، ولم أجد حينها تنبيها من مشرف ، أو نقدا من قارئ ، أو تعليقا من طالب ، فقد كان الجميع سكرى تلك اللحظة التى تعيش كل شىء بالمثال الذى يقدمه الرجل المتحضر ، المتلفع فى غلالته وراء البحار.

- ١٠ -

إن عدم الإيغال ، ومخاطبة الفطرة ، ومعاملة الأشياء بتسامح ، إن كل ذلك لم يكن من فراغ ، بل كان وراءه رؤية فكرية ، ولا أقول « فلسفية » ، لأن الفلسفة إيغال وتجريد وتشقيق وتعقيد ، لايتناسب مع هذا الجو الذى يتم كل شىء فيه على السطح ودون إيغال .

والرؤية هنا متسقة مع رؤية الحضارة العربية الإسلامية . وقد سبق لى فى الكتاب الأول من « الوسطية العربية » ، وفى فصل « الحكمة العربية أو الأصالة » بنوع خاص أن شرحت مفهوم الحكمة ، وبينت أنها شىء يختلف عن الفلسفة ، وأنها نتاج حضارة تعطى للمطلق حيزا واسعا فى مصير الإنسان . إن الكون لا يحكمه عقل فقط ، ولا قوانين المنطق وحدها ، ولكنه مسير بعناية الله ، وهى عناية لم تخلق شيئا عبثا ، ولها حكمتها التى هى أوسع من حكمة الإنسان المحدودة . وهذه الحكمة شىء غير الظاهر ، والمستقبل بيد الله ، والمخطئ ، أو من يظنونهم كذلك ، قد تكون نهايته نهاية صالحة ، والأمر بالعكس .

إن الإسلام يعترف بالضعف البشرى ، ويتصالح معه ، والطريق مفتوح لمن يريد أن يرجع . هو لا يريد أن يجعل الخوف من الذنب شيئا يعرقل المسيرة ، ويسىء إلى الحياة . إن

(١) المرجع السابق : ص ٢٢٨ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣١٧ .

الإنسان هو خليفة الله في الأرض ، وهو مطالب بأن يعمرها ، وبأن ينصر الخير على الشر ، قدر ما يستطيع ، وقد رفع الله عنه الإصر والأغلال وسائر المعوقات ، وجعله يسعى في الأرض بلا عقد ولا إحساس بالذنب . وقد تند منه هفوات ، فباب التوبة مفتوح ، ومن أسماء الله الحسنى الغفور الرحيم . ومن هنا ، فإن مقام التوبة هو المقام الأعلى عند أهل السنة والوسط ، لأنه مقام يشعر بالضعف البشرى ، وبحاجة المخلوق الدائمة إلى المطلق . يعبد ويستعينه ويطلب منه الهداية ، كما تدل على ذلك فاتحة الكتاب . إن المقام ليس مقام الفناء في الله ، كما يقول أصحاب وحدة الوجود من أهل التصوف . فهذا المقام لا يعترف بالضعف البشرى ، ويضفى على الإنسان صفات الألوهية ، ويسقط عنه التكليف ، وينتهى به في النهاية إلى اعتزال الإنسان وصغائره ، لكى يتلغ في وحدته وأفكاره السماوية . أما مقام التوبة ، فهو ينطلق من الإنسان ومن الإحساس بالضعف البشرى ، وهو يدل على عنصر خير ، يعبر عن الطبيعة الوسطى للإنسان ؛ فهو ليس شريرا كالأبالسة يصصر على الذنب ولا يتراجع عنه ، وهو ليس - أيضا - خيرا صافيا يعيش في مقام الألوهية ، أو على أقل تقدير ، في مقام الملائكة ، خير محض لا يعى دور الشر الذى قد يسفك الدماء ، ويهلك الحرث والنسل كما تشير إلى ذلك سورة البقرة . إنه في مقام بشرى يجمع بين الخير والشر ، ولكنه يعمل جاهدا على نصرة الخير . إن توبته تدل على أنه يغلب الصراع لصالح الخير ، ويسعى في الأرض لكى يظهر نفسه ، ويظهر الآخرين .

وينتهى الأمر بالسروجى في المقامة الأخيرة بالتوبة . حقا ، شرق الرجل وغرب كما ذكر في أشعاره ، ولكنه كان يحمل نفسا صافية ، لا تحقد على البخلاء ، ولا تتمرد على قضاء الله . إنه فقط يتماجن من أجل أن يعيش ، وهو في تماجنه لا يسف ولا يجرح . إنها مغامرات يبغى بها المتعة ، وتثير جوا من البهجة وخفة الروح . ومن هنا ، كانت توبته صادقة ينشد الأشعار ، ويلقى المواعظ ، وهى كلها تحمل حرارة العاطفة ، والرجاء من الله أن يعفو عن هفواته .

وقد تحول في نهاية الأمر إلى نوع من المحدثين ، الذين يصفهم الشارح بأنهم « المكاشفون من الزهاد الذين يحدثون بالغيوب »^(١) . ويورد الراوى من العبارات ما توحى بأن السروجى قد أصبح مثل العبد الصالح ، وهو العبد الذى وردت قصته في سورة الكهف ، وقد أوتى العلم اللدنى ، الذى يتجاوز الظاهر والرؤية المحدودة .

- ١١ -

وهنا ، نجد الحكيم مرة أخرى ، يتنبه بحساسية الفنان إلى هذه الملامح الفنية للمقامات ، وهى المصدر الأساس لروايته كما قلت .

(١) شرح مقامات الحريري للشريشى ، ٣٧٥ / ٥٥ .

فرواية الحكيم تميل إلى المتعة الحسية ، وحديث الأكل والشرب ، ووصف الجوارى ومجالس الغناء والأشعار التى تتوارد خلال ذلك ، كلها تهدف إلى جانب المتعة .

ويأتى الأسلوب ، وكأنه طبق شهى . إنه أسلوب ملىء بالمحسنات البديعية ، وبالزخارف التى ترضى الأذن ، وكأنها « الصناعات » فى مجالس هارون الرشيد .

إن الناظر إلى عناوين فصوله ، يدرك جانب المتعة وإرضاء الحس ، فبعضها يتوارد على النحو الآتى :

أشعب وجاريته رشاً - أشعب والكندى والبخيل - أشعب وبنان - أشعب فى الحمام - حيلة شيطانية - فى العرس - ضيف ثقيل - محتال ظريف ، وغير ذلك من عناوين تتوارد ، وتوحى بهذا الجو الظريف .

وكل شىء فى الرواية يتم على السطح ودون إيغال ، فلا تضمينات فلسفية أو اجتماعية ، ولا تأويلات عصرية . كل شىء يتم بخفة ، منذ البداية ، وحتى النهاية .

الرواية ، تبدأ على النحو الآتى :

« انتصف النهار ، وصاح مؤذن الظهر ، لا من مسجد ذلك الحى من أحياء « المدينة » ، ولكن من بطن أشعب » .

والرواية ، تنتهى على النحو الآتى :

« وأسرع إلى يد أمير المؤمنين ، فاخطفها اختطاف الجائع للرجيف ، ورفعها إلى فمه ، وأشبعها لثماً وتقبيلاً » .

إن كلا من البداية والنهاية ، تحتوى على مسحة خفيفة من الفكاهة . وقد تبدو هذه الفكاهة بمنطق النظرة العصرية ، فكاهة لفظية ، تقوم على المفارقات اللغوية ، ولكنها مناسبة لمنطق النادرة العربية ، ولأسلوب المقامات ، الذى يعتمد إلى حد كبير على التلاعب اللفظى ، وتتناثر بعض المفردات والصور فى الأسطر الأخيرة ، فتوحى بمضمون الرواية ، وتساعد على رسم شخصية أشعب .

إن كل ما أضافه الحكيم إلى الشكل التراثى ، يتمثل فى عنصر الحوار ، ووصف الطبيعة ، وتمثيل الموقف ، وغير ذلك من عناصر أفادها من إنجازات المسرح الحديث .

إن هذه العناصر الحديثة تكاد تكون معدومة فى المقامات . فلا وصف للطبيعة إلا فى حالات نادرة ، وبطريقة غير مقصودة . والحوار قليل من نوع مانتعامل به فى حياتنا اليومية ، دون أن يكون موظفاً توظيفاً فنياً . وتمثيل الموقف شىء لا تهتم به المقامات .

ولكن الحكيم يجعل هذه العناصر المستحدثة تندمج في طبيعة الشكل التراثي . فهي تتم بخفة ، ودون إيغال أو إسراف ، وتأتي في حينها وبقلة دون أن تطفئ على الجو العام للنادرة العربية .

فقط عنصر الرؤية الحضارية ، يختفى في رواية الحكيم ، التي تتحول إلى مجونيات حول الأكل والشرب ، وإلى متع وتسلية حول الغناء والشعر . وتختفى فيها كل خلفية حضارية ، وكأنها في أرض لها ثقافتها التي تعطي للمنجاذر قدرا كبيرا ، في تشكيل مصائر البشر .

إن المقارنة بين صورة أشعب وصورة السروجي ، توضح الفرق بين المقامات وبين رواية الحكيم .

فأشعب ، شخصية نهمة أكولة ، يقف عند المتع الحسية ، ولا يحمل ثقافة تراثية من واقع عصره .

أما السروجي ، فهو شخصية معقدة ، قد يبدو في الظاهر ساذجا لا يعرف شيئا ، ولكنه عند الأزمات ، يتصرف بذكاء يثير الإعجاب . هو يجيد الفقه ورواية الشعر ومعرفة الألغاز ، ويجيد الخطب والقصص والمواعظ . يتلون مع المواقف . يبدو عليه أحيانا اللامبالاة ، ويحس بقدر كبير من الغربة ، وينشد الأشعار حول الحنين ، يشكو فيها الدهر وسوء الحال . وهو ، من أجل هذه الأبعاد المتعددة ينال احترام الجميع ، يحبونه ، ويتعلقون به ، ولا يملون من سخريته . ولكن كل ذلك يتم بخفة . ودون أن يقع في دائرة التفلسف . فاللامبالاة عند السروجي ، لا تصل إلى حد مانراه عند كتاب العبث . والغربة ، لاتصل إلى المفهوم الفلسفي عند كتاب الوجودية . فكل شيء يتم دون إيغال ، ولايطغى على المسحة العامة في المقامات .

إن عنصر الرؤية الحضارية ، يختفى في رواية الحكيم ، لأنه اكتفى بالتقليد الخارجي ، وتحولت لعبته إلى مكعبات مرصوفة وفارغة .

نحن لانطالبه بشيء ذهني حاد ، كما نراه في مسرحياته ، ولا نطالبه برؤية عصرية ، كما يتمنى البعض . ولكن نطالبه برؤية حضارية ، تلعب كخلفية للأحداث ، وتوحى بالمسار العام لحضارته . وهذا مانراه مثلا عند ألفريد فرج في روايته « أيام وليالي السندباد » ، مما ستعرض له بالتفصيل في فصل « الشكل الشعبي » .

- ١٢ -

يصنف بعض الباحثين التراث القصصي عند العرب إلى خانات عديدة ، مثل : القصص الفلسفي ، والقصص الديني ، وأدب الرحلات والمقامات ، وقصص البخلاء ، والظرفاء ، والعشاق ، والنوكمى ، والطفيليين .

قد تكون هذه التصنيفات مفيدة للجانب التعليمي ، ولكنها غير واقعية . فإن هذه القصص تتداخل ، ولا يمكن فصل بعضها عن بعض إلا من باب التبسيط المخل . فالمقامات مثلا يمكن أن تندرج في أدب الرحلاب ، فالسروجي رجل رحالة من الطراز الأول ينجم فجأة من حيث لا يشعر الراوى . قد يظهر في البحر ، أو في جزيرة ، أو في أماكن متباعدة . إن أسماء الأماكن التي تردد في عناوين المقامات ، كالمقامة الحلوانية ، أو البصرية ، أو السكندرية ، لا تشير إلى بيئة جغرافية ، ولكنها تشير إلى صفة الرحالة عند السروجي ، الذي لا يستقر في مكان ، حتى نراه في خراسان . إنه يشرق ويغرب ، كما يشير إلى ذلك في شعره ، وفي المقامة الأخيرة التي يلخص فيها تطور حياته . إنه كالنحلة المحمومة التي تثير « العجبية والغريبة » التي يتميز بها أدب الرحلات .

والمقامات أيضا ممتلئة بالناذج البشرية ، التي نراها في القصص الأخر . ففيها البخيل ، والطفيلي ، والمنافق ، والظالم ، والطماع ، والأحمق ، والعاشق ، والزاهد . إنها تحوى الجدل والهزل ، كما قال الحريري في مقدمته .

وربما كان أفضل من هذا التصنيف التعليمي ، أن نرصد ملمحا فنيا ، أو شكلا أدبيا ، أو شخصية مميزة ، ثم نتابع الملامح الفنية لكل ذلك ، مهما تسترت تحت عناوين ومهما اتخذت من أسماء .

إن صورة هذا البطل المراوغ ، الذي يحاول أن يحسن من وضعه بكثير من الحيل والأفانين ، التي تروق قلوب الآخرين ، وتعقد بينهم صلة من نوع ما ، تغلب حتى على التناقض الطبقي . إن هذه الصورة هي التي نراها في قصص تراثية كثيرة ، مهما حملت من عناوين وأسماء .

إن صفة المراوغ تمثل نموذجا بشريا ، يحمل ملامح فنية ، وتشير إلى أبعاد كثيرة . فهو مراوغ ، يجيد التمثيل والتخفى . وهو مراوغ ، ينتقل من مكان إلى مكان . وهو مراوغ كالثعلب ، يتخلص من مواقف كثيرة . وهو مراوغ ظريف يحفظ الشعر والنادرة واللغز . وهو مراوغ ، يكيد للوالى وللقاضى . وهو مراوغ ، يخرج على المألوف ، وغير ذلك من أبعاد تُشكل هذه الشخصية ، وتجعل من السروجي بطلا مميزا ، يتعلق به الآخرون ، ويعرفونه مهما تنكر في ثياب ، أو تستر تحت ألغاز وخطب ، أو سافر إلى أنحاء بعيدة .

وقد اهتدت السير الشعبية إلى كلمة أكثر دلالة ، يمكن أن تحمل محل صفة « المراوغ » وتؤدى معانيها ، بل وتزيد ؛ وهي كلمة « الزبيق » ، وهو وصف أطلق على « على الزبيق » بطل السيرة الشعبية المعروفة بهذا العنوان . وقد سمى بهذا الوصف ، لأنه كالزبيق ينفلت

من اليد ، ولا يمكن الإمساك به . إنه شخصية مراوغة يلجأ إلى الكثير من الحيل والأفانين ، لكي ينتقم من الظالمين ، ولكن بطريقة خفيفة لا تجرح ولا تهدم .

نحن إذن نرى أنفسنا ندلف من حيث لا نشعر ، من باب المقامات إلى باب السير الشعبية . ولا غرابة في ذلك ، فكلاهما يعودان إلى نبع واحد .

اعتاد الباحثون ، أيضا ، أن يقسموا الأدب العربي ، إلى أدب فصيح وأدب شعبي ، وأن يقيموا الحواجز بينهما . فالأدب الشعبي ، في نظر البعض ، أدب مبتذل يلجأ إلى اللهجة العامية ، وإلى تعبيرات سوقية ، والأدب الفصيح ، في نظر البعض الآخر أدب « رسمي » لا يعكس وجدان الجماهير ، ولا يعبر عن طموحاتهم وأحلامهم .

وحقيقة الأمر ، أن الحواجز بين الأدب الفصيح والأدب الشعبي ، ليست من القوة بحيث نحيلهما إلى خصمين متنافسين . إن جوانب الالتقاء بينهما أكثر من جوانب الافتراق . فالرؤية واحدة ، وصورة الشخصية واحدة ، والبنية الفنية واحدة .

بل إن الكثير من الأخبار الأدبية ، والقصص التي تناثرت في المصادر المكتوبة باللغة الفصيحة ، قد تسلت إلى السير الشعبية ، وأصبحت جزءا من بنيتها الفنية . وقد سبق أن تبعت في كتابي « قصص العشاق الثرية » الكثير من هذه القصص التي تسلت إلى السير الشعبية ، وذلك لرصد تطورها الفني . ولنضرب المثال بقصة الفنى الذى ادعى السرقة أمام خالد بن عبد الله القسرى ، لكي ينقذ حبيبته من الفضيحة ، فإن هذه القصة قد وردت في مصادر شهيرة ، من مثل : ذم الهوى ، وأخبار النساء ، ثم انتقلت إلى « ألف ليلة وليلة » وأصبحت جزءا من بنيتها الفنية ، وخضعت لسياقها الأدبي^(١) .

إن المقارنة بين صورة السروجى وصورة الزبيق ، تدل كثيرا على جوانب الالتقاء بين الأدب الفصيح والأدب الشعبي . فكلاهما عزيز قوم ذل . وكلاهما يحس بالغبن ، إزاء واقع اجتماعى ، ينعم فيه الجاهل الأحق ، ويشقى صاحب الموهبة . وكلاهما مراوغ ، يحتال من أجل نفسه بالكثير من المغامرات ، ولكنه في مغامراته لا يتشقى ولا يسعى للانتقام . إنها مغامرات من نوع خفيف ، تهدف إلى تعديل « الشاذ » ، والعودة به إلى الخطيرة . إن المقامة العاشرة تسخر من الوالى ، الذى لا يتحكم فى هواه ، ويسلبه السروجى ماله ، ويترك له رقعة من الشعر ، تنصحه بأن يُعَدِّل فى سلوكه الشاذ . وصورة السروجى ، هنا ، أقرب إلى صورة « الزبيق » وهو يسخر من « صلاح الكلبى » رئيس الدرك ، ولكنها سخرية خفيفة . فمرة

(١) انظر : قصص العشاق الثرية : ص ٣٢٢ .

يضع له الزجاج في الطريق ، وثانيا يجرده عاريا ، وغير ذلك من مغامرات ، يترك الزبيق بعدها رقعة ، تفيد الكلبي بأن هذا جزء من سرق العجل من صاحبه ، وتهدف إلى تعديل سلوكه ، وتخليصه من بذور الشر ، ودفعه إلى حظيرة الخير .

وإذا كانت صفة « المراوغ » في المقامات جعلتنا ، من حيث نشعر أو لانشعر ، في مواجهة السير الشعبية ، فإن الملامح الفنية للمقامات كصورة للشكل الروائي في التراث العربى ، تدلف بنا من جديد إلى عالم السير الشعبية . وهذا يؤكد ما سبق إن أكدنا عليه بأن عوامل الالتقاء بين الأدبين الفصيح والشعبى ، أكثر من عوامل الافتراق .

إنه المقارنة بين مقامات الحريرى ككل ، وبين مغامرات السندباد ، تجعلنا أمام الشكل الروائى بمفهومه التراثى ، وهو شكل نلتقى به في المقامات وفي السير الشعبية ، كما التقينا به من قبل في الكتاب الثانى في الشعر وفي منهج التأليف الأدبى ، مما يدل على أصالته ، وعلى أنه منتزع من « مسوغات » جغرافية وتاريخية ، تسمح له بالبقاء والاستمرار .

كتب الحريرى مقامة تحت عنوان « العمانية » ، وهى مقامة تدور وقد ركب القوم البحر ، وهاجت بهم الأمواج ، ونزلوا على جزيرة ، وذهبوا إلى قوم لا يعرفونهم ، وشاهدوا عندهم عجائب وغرائب ، استطاع السروجى بحيله أن يتغلب عليها ، فقربه السلطان وأصبح أثيرا عندهم ، وغير ذلك مما يذكر بمغامرات السندباد فوق البحار ، وعلى أرض الجزر الغربية ، والسندباد يخرج من كل مغامرة غانما ، محمولا بالتجربة العميقة والأموال الوفيرة .

والتشابه لا يقف عند هذا الحد الخارجى ، بل يتجاوز ذلك إلى الشكل التراثى ، سواء في دلالاته المضمونية ، أو رؤاه الفنية .

حكاية السندباد ، وردت في الجزء الثالث من « ألف ليلة وليلة » . وقد بدأت بمقدمة عن الحكايات ككل ، وانتهت بمقدمة عامة عن الحكايات ككل أيضا . وبين المقدمة والخاتمة ، ترد سبع حكايات ويسمى كل حكاية باسم « السفرة » ، أى السفرة الأولى ، والسفرة الثانية ، والثالثة ، وحتى السفرة الأخيرة .

تبدأ شهر زاد تروى حكاية السندباد أمام شهريار ، ولكنها لا تبدأ روايتها بالحديث عن السندباد ، بطل المغامرات ، ولكنها تبدأ فتقدم رجلا فقيرا يعمل حمالا ، ويسمى بالسندباد أيضا ، وتصفه الليالى بأنه السندباد الحمال . أو السندباد البرى ، في مقابل السندباد البحرى ، الذى يقوم بدور البطل الرئيس في الحكاية .

جلس السندباد الحمال بجانب قصر جميل ، وشاهد النعيم الذى يقيم فيه صاحب القصر ، من غلمان وبساتين ، وفاكهة وأطعمة ، وغناء وشراب ، فحدثته نفسه بالمقارنة بين

حاله وحال صاحب القصر، وأنشد في ذلك شعرا قال فيه :

وأصبححت في تعصب زائد	وأمرى عجيب وقد زاد حملى
وغيرى سعيد بلا شقوة	وما حمل الدهر يوما كحملى
يُنْعَم في عيشة دائمة	ببسط وعز وشرب وأكل
وكل الخلائق من نطفة	أنا مثل هذا، وهذا كمثلى
ولكن شتان ما بيننا	وشتان بين خمر وخمل
ولست أقول عليك افتراء	فأنت حكيم حكمت بعدل

تنتهى هذه الأبيات والجمال يعلن أنه لا اعتراض على حكم الله . وهو لم يقدم على هذه الأبيات إلا بعد تردد شديد، وبعد مقدمة طويلة تزيد على سبعة أسطر، بينما الأبيات الشعرية لا تتجاوز سبعة أبيات . والجمال في هذه المقدمة الطويلة، يستغفر الله من هذه الوسوسة، فيقول :

« سبحانك يارب يا خالق يارازق، ترزق من تشاء بغير حساب . اللهم إني أستغفرك من جميع الذنوب، وأتوب إليك من العيوب، يارب ، لا اعتراض عليك في حكمك وقدرتك، فأنت لا تسأل عما تفعل، وأنت على كل شيء قدير. سبحانك تغنى من تشاء، وتفقر من تشاء، وتعز من تشاء، وتذل من تشاء، لا إله إلا أنت . ما أعظم شأنك، وما أقوى سلطانك، وما أحسن تدبيرك، قد أنعمت على من تشاء من عبادك . . . » .

وتمضى هذه المقدمة الطويلة لتخفف من نبرة التمرد في شعر الجمال، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد، فالسندباد يسمع بهذه الأبيات، ويستدعى الجمال، فيسأله عنها، ويعتذر الجمال عن هذه الأبيات ويقول « بالله عليك لا تؤاخذنى ، فإن التعب والمشقة وقلة ما في اليد، تعلم الإنسان قلة الأدب والسفه » .

ويهدئ السندباد من روعه ، ويقربه إليه ، ويريد أن يلقنه درسا حتى لا يخدع بالظاهر، ويحكم على الأشياء دون أن يدرك حكمة الله . إن السندباد هنا يتحول إلى معلم، ويأخذ في قصص مغامراته على الجمال، ويقول له :

« يا جمال، اعلم أن لى قصة عجيبة، وسوف أخبرك بجميع ما صار وما جرى لى، من قبل أن أصير في هذه السعادة، وأجلس في هذا المكان الذى ترانى فيه . فإنى ما وصلت إلى هذه السعادة، وإلى هذا المكان، إلا بعد تعب شديد، ومشقة عظيمة، وأهوال كثيرة . وكما قاسيت في الزمن الأول من التعب والنصب . وقد سافرت سبع سفرات، وكل سفر لها

حكاية تحير الفكر. وكل ذلك بالقضاء والقدر، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب».

وهنا تفسح شهر زاد المكان، وتدفع بالسندباد إلى المقدمة، لكي يروى بضمير المتكلم مغامراته. إن الأمر لم يعد يحتاج إلى هذه الطقوس، التي تحاور بها شهر زاد الملك السعيد، وتجلس فيها دنيا زاد لكي تقوم بدور «التسخين» وإذكاء الموقف. إنها تختفى ولا يبدو دورها إلا في الجملة المحفوظة، التي تعلن فقط عن بداية ليلة جديدة، وهي جملة «بلغنى أيها الملك السعيد»، ويعدها ينطلق السندباد في حكاياته. إن الجو جو إثارة، والقارئ يلهث مبهورا مع كل حكاية، وشهر زاد بذكائها القصصى لا تندخل، ولا تفرض حوارا مع شهریار، أو مع دنيا زاد. إنها تختفى لتترك السندباد يثير التشويق ويرفع من درجة حرارة القارئ مع كل مغامرة جديدة.

وتتوالى المغامرات. وعقب كل مغامرة، يرحب السندباد بصديقه الحمال، ويعشيه، ويأمر له بهائة مثقال ذهب، فيأخذها الحمال، ويدعو له، ثم ينصرف وهو ينتظر متلهفا الحكاية التالية.

وتنعقد الصداقة بينهما، ويصبح كل منهما ملازما للآخر. السندباد يعطى ويمنح، والحمال يأخذ ويدعو، دون أن يحقد أحدهما على الآخر، أو ينتقم أحدهما من الآخر، إلى أن تأتى آخر الحكايات، فيدور بين الصديقين الحوار الآتى:

«فانظر ياسندباد يا برى ما جرى لى، وما وقع لى، وما كان من أمرى. فقال السندباد اليرى للسندباد البحرى: بالله عليك لا تؤاخذنى بما كان منى فى حقك».

تحمل حكاية السندباد ظلالات من قصة موسى مع صاحبه العبد الصالح؛ فإن موسى كان يحكم بحسب الظاهر، فأراد صاحبه أن يلقيه درسا ينبهه إلى الحكمة الإلهية، التي تتجاوز الأسباب الظاهرية، ويتلقى موسى الدرس مرة وثانية وثالثة، إلى أن يعيه تماما. ويقول لصاحبه ﴿لا تؤاخذنى بما نسيت ولا ترهقنى من أمرى عسرا﴾^(١). ومن هنا، ليس غريبا أن تتكرر جملة «بالله عليك، لا تؤاخذنى بما كان منى»، في مقدمة حكاية السندباد، وفي خاتمتها.

وليس هذا هو الشيء الوحيد الذى تحمله حكاية السندباد من الرؤية الإسلامية؛ فهي إلى جانب ذلك، أو بسبب ذلك، تنتهى نهاية دينية، تهون من شأن الدنيا، وتحذر من الاعتراض على قضاء الله وقدره، وتذكر بالموت الذى تصفه فى جمل كثيرة، تنتهى بها

(١) الكهف: ٧٣.

الحكاية، فنقول : « ولم يزالوا في عشرة ومودة، مع بسط زايد وفرح وانسراح، إلى أن أتاهاهم هادم اللذات، ومفرق الجماعات، ونجرب القصور، ومعمّر القبور، وهو كأس الممات، فسبحان الله الحى الذى لايموت ».

إن الجمل التى تتحدث عن السعادة في هذه النهاية، أقل بكثير من الجمل التى تتحدث عن الموت، وكل هذا في إبياء قوية للتهوين من شأن الدنيا.

وليس المراد هو مجرد التهوين من شأن الدنيا، أو التذكير بالموت فحسب، أو غير ذلك من تعبيرات يبدو على ظاهرها الجانب الوعظي، ولكن المراد - بالدرجة الأولى - هو استلفات النظر إلى حل المشكلات بطريقة هينة يسيرة، لاتصل إلى العنف وحد إراقة الدماء. فما دامت الدنيا هينة، وكل إنسان مصيره إلى الموت، وسبحان الله الحى الذى لايموت، مادام كل ذلك واردا ويمثل الحقيقة، فإن كل شىء قابل للحل، ولاتوجد المشكلة التى تستعصى على الحل. . . يكفى أن الموت وحده هو حلال العقد.

نحن، إذن، في لب مشكلة الفروق بين الغنى والفقير، وهى مشكلة في ظل الرؤية الإسلامية طبيعية، ومن سنة الحياة. ومن هنا، لاتضخمها ولاتطلق عليها عبارات عنيفة، من مثل : التناقض الطبقي، أو الصراع الطبقي. إنها تسميها فقط اختلاف الدرجة بين الناس. وهى تجعل هذا الاختلاف من سنة الحياة، ومن لوازم الكون؛ فكل إنسان مسخر لخدمة الآخر، وكل إنسان له موهبته، وكل إنسان محتاج إلى الآخر، فليس هناك داع للتضخيم من هذه المشكلة، واعتبار أن الإنسان فقط يقاس بها عنده من مال. إن هذا حكم بالظاهر. فكم صاحب قصور لايعيش سعيدا، وكم من مال وراءه جهد كبير ومشقة زائدة. إن التضخيم من هذه المشكلة، وترديد تعبيرات من مثل الصراع الطبقي، إنما يعكس رؤية تضخم من أمر الدنيا، وتجعلها هم الإنسان، فلا حياة بعدها، ولا سعادة إلا فيها، وغير ذلك من الفلسفات المادية، التى تقف عند حدود الظاهر، وتحتاج إلى « العبد الصالح » الذى يلقتها درسا لاتنساه.

وقد عكست حكاية السندباد هذا الحل الإسلامى. فالحمال يتلقى درسا، ينصرف بعده عن تلك الوسوسة، ويعتذر مرارا لصاحبه ومعلمه، وتنعقد بينهما صداقة، تذوب خلالها مشكلة الغنى والفقير، وتنعقد بينهما صداقة، ويعيشان معاً صديقين، ليسا كغنى وفقير، بل كإنسان يتعامل مع إنسان، ويختفى الحقد والكراهية، ويتم حل الإشكال دون صراع ولاتمرد ولاإسالة دماء ولا ديكتاتورية طبقة.

تلك هى المضامين الدلالية لحكاية السندباد، وهى مضامين تلتقى مع مضامين الشكل التراثى للرواية العربية، والتى سبق أن أشرنا إليها. ولايقف الأمر عند هذا الحد، فإن

حكاية السندباد تلتقى مع الشكل التراثى فى الملامح الفنية أيضا .

إن صفة « العنقودية » تحرك هذه الحكاية . وأعنى بهذه الصفة مايسميه البعض بتداخل الحكايات ، أو ما سميته بالوحدة التركيبية فى الكتاب الثانى من الوسطية العربية ، وفى فصل الأدب بنوع خاص .

ويمكن أن نتبين صفة « العنقودية » فى حكاية السندباد خلال ثلاث دوائر ، هى .

دائرة كبرى ، تتمثل فى ذلك الإطار الذى تدور خلاله « ألف ليلة وليلة » ، وهى قصة شهر زاد مع الملك السعيد ، وهى تروى له الحكايات ، وتدخله عالم الخيال ، وتخلصه من الشر ومن روح الانتقام ، وبجانبتها أختها « دنيا زاد » ، تشجع وتدفع أختها إلى الحديث ، وشهر يار مبهور من الأختين . وينتهى به الأمر إلى حب الراوية ، وتغير نظرتة نحو المرأة والناس بوجه عام . إن هذه الدائرة تدور زمنا خلال ألف ليلة وليلة ، وتمثل الزمن الخارجى ، الذى يلعب دور الرابط العام ، الذى يربط بين جميع الحكايات ، ويسلكها فى عمل روائى كبير ، يضم جميع الحكايات . إن هذه الدائرة هى أشبه بالعقد الذى يضم جميع الجواهر ، أو بعياب اليبانى ، أو بالخيط الذى يمسك حزمة من العصى ، أو الأزهار ، أو غير ذلك من تشبيهات ، سبق أن رددتها أثناء الحديث عن الوحدة التركيبية .

دائرة كبيرة تتمثل فى حكاية السندباد البحرى مع السندباد البرى ، والتى نكتشفها خلال مقدمة الحكايات وخاتمته ، وخلال الحوار بين السندبادين ، عقب كل سفرة من السفرات السبع . إن هذه الدائرة تحيل السفرات السبع إلى شىء واحد ، هو صورة للشكل التراثى للرواية العربية . وحتى تتميز حكاية السندباد كرواية مستقلة ، داخل دائرة كبرى هى حكايات الليالى بوجه عام - أقول حتى تتميز هذه الحاية كشكل روائى مستقل ، فإنها تتخذ زمنا خارجيا يختلف عن الزمن الخارجى الذى تتخذه شهر زاد فى الدائرة الكبرى . إن شهر زاد تقص حكاياتها بالليل ، وتظل تقص إلى أن يدركها الصباح ، فتسكت عن الكلام المباح . أما السندباد البحرى فإنه يقص فى الصباح ، ويتنظر الحمال طيلة ليلة ، لكى يقدم الصباح ، ويذهب إلى صديقه ، ويعيش معه فى مغامراته ، إلى أن يتعشى ويأخذ الذهب ، ويعود سعيدا فى انتظار صباح آخر . إن شهر زاد تفسح الطريق ، وتختفى فى هذه الدائرة ، ولا تقوم بدور الراوية . إنها تكتفى بتقديم السندباد ، الذى يقص فى الرواية ، وبضمير المتكلم ، وبإثارة لايقطعها تعليق من شهر يار ، أو شرح من شهر زاد ، أو تدخل من دنيا زاد .

أما الدائرة الأخيرة ، فهى الدائرة الصغيرة ، والتى تتمثل فى السفريات السبع . إن كل سفرة تمثل مغامرة مستقلة ، تتكون كالمقامات ، من مقدمة وخاتمة ثم الموضوع الرئيس .

المقدمة في كل سفرة غالبا ماتدور حول داء السفر وهو في قمة سعادته، والخاتمة عقب كل سفرة تأتي سعيدة، فهو يعود عقب كل مغامرة، محملا بالمال مترعا بالخبرة، ولا يجبس ذلك على نفسه، فهو يبنى القصور وينهب الأموال، ويقيم الولائم، ويدعو الأصدقاء والأقارب، يقدم لهم الطعام ويقص عليهم النوادر.

ثم تسلم الخاتمة إلى المقدمة التي تليها، في حركة دائمة، سبق أن لاحظناها في المقامات، وسميناها بالمراوحة. . عودة، وسعادة، وترف. ولكنه يضيق بكل هذا، ويعاوده داء السفر، أو كما يقول عن نفسه: «فحدثني نفسي الخبيثة بالسفر إلى بلاد الناس، وقد اشتقت إلى مصاحبة الأجناس، والبيع والمكاسب» ثم عودة وسعادة، ثم سفر ومغامرة، ثم عودة ثم سفر، وهكذا، في حركة تشمل جميع السفرات، وتضفى على المغامرات شيئا مشتركا، وتحيلها إلى رواية كبيرة، تعتمد على حركة شاملة، وعلى شخصية رئيسة، تقوم بالدورين معا، دور البطل، ودور الراوى.

أما الموضوع، فهو يختلف من سفرة إلى سفرة، ولكنه - في كل السفرات - تسيطر عليه «عناية الله». فالبطل، وهو السندباد، يقوم بمغامرات عجيبة، لا تخطر على بال الإنسان. . يقصها، وهو يمهدها منذ البداية، قائلا للحمال: «وقد سافرت سبع سفرات، وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر، وكل ذلك بالقضاء والقدر، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب» وقد ظل في سفرته الأخيرة سبعة وعشرين عاما، يكابد ويعانى ويواجه من الأهوال والمشقات مالا عين رأت، ولكنه يعود سالما كما كان يعود عقب كل مغامرة. إن البطل، هنا، محروس بعناية الله. وهنا، نجد الأقدار تتدخل وقت الأزمة، فتبدل من حاله. لقد غرقت سفينته في إحدى المرات، وألقى به في عرض البحر، ولكن العناية الإلهية لم تتخل عنه في ذلك الحين، فيقول: «فيسر الله لى قطعة خشب من ألواح المركب فركبتها» (١٠٠/٣). وهكذا ينجو ليعود موفورا بالمال يوزعه على الفقراء والمساكين، ويقيم الولائم، ويمنح الأموال.

ومن هنا، تكثر المفاجآت والصدف وتدخل الأقدار. إن استخدام «إذ» الفجائية يتوارد بكثرة في هذه المغامرات، وإن التهويل في الوصف يبلغ حده. فهو يرى طائرا يحجب عين الشمس، وبيضة كالقبة السماوية (٨٩/٣)، وهو يرى حية مثل النخلة (٩٠/٣)، وسمكة مثل البقرة (٩٩/٣). إن وصفه للعمالق يتوارد على النحو التالى:

«وقد نزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخلقة، في صفة إنسان. وهو أسود اللون، طويل القامة، كأنه نخلة عظيمة. وله عيتان، كأنها شعلتان من نار. وله أنياب، مثل أنياب الخنازير. وله فم عظيم الخلقة، مثل البشر وله مشافر، مثل مشافر الجمل مرخية

على صدره . وله أذنان ، مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه . وأظافر يديه مثل مغاليب السبع
» (٩٤ / ٣) .

إن مثل هذا الوصف ، الذى يقوم على المبالغة والتهويل ، يتوارد بكثرة ، فيزيد من هذا
الجو الذى يبتعد عن المعقول كثيرا . وقد يضيق بعض النقاد ، من أصحاب الظاهر ، ومن
أصحاب المقاييس الحديثة ، بمثل هذا الجو ، ويجدونه خروجاً على مشاكلة الواقع ، وإطاحة
بالمنطق الإنسانى ، ولكن حكاية السندباد لا تقف عند حد الظاهر . إنها منذ البداية
تتحدث عن القضاء والقدر ، وعما هو مكتوب على الجبين . إنها تشير بذلك إلى الجزء
الخفى ، الذى يتجاوز الواقع ، والذى يسميه البعض بالمفاجآت والغرائب ، ونحن نسميه
هنا « بروج الخضر » أو العبد الصالح ، الذى يرمز إلى الرؤية الإسلامية ، التى لا تقف عند
المنطق الظاهر ، وتراه قصورا لا يدرك ما وراء الحجاب ، ولا يتجاوز ما تحت قدميه . ومن هنا
نرى السندباد فى مغامراته ، يكتشف تلك الحكمة الكبرى ، التى تدرك ما لا يدرك ، فكم من
موقف يراه خيرا ثم ينقلب شرا ، وكم من موقف يراه شرا ثم ينقلب خيرا : ﴿ وعسى أن
تكرموا شيئا وهو خير لكم وعسى أن تحبوا شيئا وهو شر لكم والله يعلم وأنتم
لا تعلمون ﴾ (١) .

إن هذه الآية الكريمة سبق أن تحدثت عنها فى الكتاب الأول ، كإشارة إلى مفهوم الحكمة
فى الحضارة العربية الإسلامية ، وهو مفهوم يختلف كثيرا عن مفهوم الفلسفة فى الحضارة
الإغريقية الأوروبية . إن هذا المفهوم يسيطر على حكاية السندباد . ويمكن أن نضرب مثالا
على ذلك من السفرة الرابعة . فقد نجا السندباد من مغامراته ، ونزل عند قوم فأكرموا
وزوجوه ، وظن أن السعادة قد واثته ، وأن الخير قد أحاط به . ولكن تحدث المفاجأة عندما
ثموت زوجه ، ويدفنونه معها ، كما هى عادتهم ، ويظل فى مغارته مع الأموات ، ويظن أنه
هالك لا محالة . ولكنه يشاهد نورا يأتى من بعيد ، فيتحققه ويمشى نحوه ، ويكتشف ثوبا
قد حفرتة الوحوش فى المغارة ، لكى تنهش الموتى ، فيخرج من سجنه ويصافح النور ،
وينجو .

وكل دائرة من تلك الدوائر الثلاث ، تنتهى نهاية سعيدة . ففى الدائرة الكبرى ، يعفو
شهر يار عن شهر زاد ، ويتزوج منها ، وتقام الولائم والأفراح . وفى الدائرة الكبيرة ، يكف
السندباد عن السفر ، ويبنى القصور ، ويقيم الولائم ، ويعيش فى سعادة مع أهله
وأصدقائه . وكل سفرة من السفرات فى الدائرة الصغيرة ، تنتهى تلك النهاية السعيدة ، التى
يعود فيها السندباد سالما موفورا حاملا المال والكنوز .

(١) البقرة : ٢١٦ .

ولكن الوقوف عند تلك النهايات السعيدة ، يمثل نصف الحقيقة ؛ أما نصفها الآخر والأهم ، فهو يتمثل في تلك الثمرة الحزينة التى تخالط النهاية السعيدة . إن لحظات السعادة هى لحظات قصيرة ، تنتمى إلى الحياة الفانية . ولكن هناك ما هو أهم ، هناك حياة أخرى حقيقية ، تمثل البقاء والخلود . ومن هنا ، يأتى التذكير بالموت ، مصاحباً في وقت واحد تلك النهايات السعيدة . إن نهاية ألف ليلة وليلة ، تتحدث عن الموت . وإن نهاية حكاية السندباد نتحدث كذلك عن الموت .

إن الحديث عن الموت ، يذكر بالحقيقة كاملة ؛ فألف ليلة وليلة ، ليست مجرد خيال ومتع حسية . وكذلك النوادر العربية ، ليست فكاهة وغناء وجوارى وغللانا وطعاماً وشراباً .

وتلك الحقيقة ينبه لها بعض الأدباء المعاصرين . فعل ذلك نجيب محفوظ ، حين أضاف إلى روايته « ليالى ألف ليلة » فصلاً عن البكاكين . وفعل ذلك ألفريد فرج في روايته « أيام وليالى السندباد » . فاكتمست روايتاهما بعداً عميقاً يقر بهما من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، في نظرتها المتكاملة ، التى تجمع بين الدنيا والدين ، والسعادة والموت .

وقد غابت هذه الحقيقة عن توفيق الحكيم ، فتحولت روايته ، كما ذكرنا ، إلى مكعبات مرصوصة ، وإلى نوادر عن المتعة والتسلية .

وشىء مثل هذا ، يمكن أن نقوله عن باكثر في روايته « سلامة القس » ، وعن السحار في روايته « أميرة قرطبة » ، فقد افتقدنا النصف الآخر من الحقيقة ، وتحولنا إلى شىء يشبه الأفلام العربية ، التى تقوم على الحب والبطل والغناء ، وكل ما يحث إلى متعة المشاهد وتسليته .

مازلنا نلف وندور ، لكى نصل إلى نتيجة ، تتلخص في أن حكاية السندباد تمثل صورة من الشكل التراثى للرواية العربية . وهى ، في هذا الاتجاه ، تقترب كثيراً من المقامات كصورة أخرى للشكل التراثى ، سواء كان ذلك في الرؤية الدلالية ، أو في الرؤية الفنية .

فالروايتان (المقامات وحكاية السندباد) ، تدوران حول نموذج واحد ، هو صورة ذلك البطل الذى يعشق الرحلات ، ويتنقل من مكان إلى مكان ، ومن مغامرة إلى مغامرة . والسندباد يحمل ظلالاً من السروجى ؛ فهو يتحول في النهاية إلى « عبد صالح » ، يحاول أن يرشد فتاه « الحمال » وأن ينبهه إلى أسرار الحكمة الإلهية ، تماماً كما رأينا السروجى في النهاية وقد تحول إلى نوع من المحدثين ، يخاطب فتاه الراوية ، بعبارات تذكر بالعبد الصالح مع موسى .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد في صورة الشخصية ، بل إن موقف حكاية السندباد إيزاء

المشكلات ، يتشابه مع موقف المقامات ، في معالجة الأمور بروح خفيفة لالتجرح ولا تشير الأحقاد ، ولا تخلق صراعا بين الغنى والفقير.

ومثل هذا ، يمكن أن نقوله عن الرؤية الفنية . فكلاهما يخضعان لفكرة العنقودية ، وهي نتيجة الوحدة التركيبية . فالمقامات تتكون من عدة فقرات ، كل فقرة تمثل مقامة مستقلة ، وكل مقامة تخضع لبنية فنية ، تتكون من مقدمة وخاتمة وموضوع . ولكن جميع الفقرات تخضع لشيء عام مشترك ، يتمثل في وحدة الحركة ووحدة البطل والراوي .

والأمر كذلك في حكاية السندباد . إنها تتكون من عدة فقرات ، وكل فقرة تمثل سفرة من السفرات ، وكل سفرة تتكون كذلك من مقدمة وخاتمة وموضوع ، ولكنها جميعا تخضع لشيء عام ، يحيلها إلى رواية ، تركز على وحدة الحركة ووحدة البطل والراوي .

ولسنا نريد أن نبحث عن السابق أو اللاحق ، ولا عن المؤثر والمتأثر ، لأن مثل هذا البحث لا يفيد ، فكلاهما يخضع لنوع واحد ، وهو ذلك الشكل التراثي ، الذي تكون نتيجة لدواع جغرافية وتاريخية وثقافية ، وتحول بسبب ذلك إلى قالب له مبرراته من الواقع ، ويستطيع أن يبرهن على صلاحيته ، خلال تطبيقات كثيرة ومتنوعة ، في الشعر ، وفي منهج التأليف ، وفي القالب القصصي .

- ١٣ -

إن الشكل الأصيل ، الذي يكتسب مبررات وجوده من البيئة ، لا يعنى الانغلاق . فهناك فرق كبير بين المحلية والأصالة . المحلية في صورتها الضيقة ، تعنى الانغلاق والتعصب ، أما الأصالة ، فهي على العكس من ذلك تماما ، تؤدي إلى الانفتاح على التراث الإنساني في شتى منافذه .

ولن يتاح الانفتاح لظاهرة ما ، إلا إذا كانت لديها في أول الأمر خصوصية . وهذه الخصوصية ، لاتأتي هبة أو وراثة ، بل لابد لها من الفعل الإنساني ، وهو فعل مركب نتيجة تعقيدات حضارية كثيرة . إن المحلية الضيقة ليست فكرا ، ولكنها انفعال أشبه بانفعال الصغار ، الذين لم تمتحنهم الحياة بعد ، ولم تعلمهم ضبط الأعصاب ، وتوجيه الأهواء . أما الأصالة فهي فكر ، قد يجد اعتراضا من الأخر ، ولكنه ينال احترامه ، ويتأثر به ، ويصبح جزءا من تكوينه ، وحيثما ينتشر هذا الفكر ، ويحقق العالمية .

وكل هذا ، يعنى أن الأصالة تتكون من عنصرين . عنصر محلي ، وآخر إنساني ، وهذا الاستنتاج وحده لا يكفي ، بل لابد من التفاعل بين الشقين (المحلي والإنساني) في متون يتجاوزهما ، ليشكل شيئا جديدا مميزا ، هو الأصالة .

وهذا هو التقييم الحقيقي للحضارة. فالحضارة ، لاستحقاق هذا الاسم ، إلا إذا كانت صادرة عن خصوصية محلية ، وهى أيضا لن تصل إلى درجة الحضارة ، إلا إذا كانت هذه الخصوصية تملك من الفكر ما يؤهلها إلى الانتقال إلى حضارة أخرى .

وبدون هذين العنصرين ، لن تكون حضارة أبدا . فقد تجدد في بعض المجتمعات جامعات ومدارس ووزارات للثقافة والإعلام والتعليم ، ولكن كل هذا يمثل واجهة خارجية ، أما المحتوى فهو يفتقد عنصر الخصوصية ، ويردد ما تحكيه جامعات أخرى . وقد تجدد في هذه المجتمعات نفسها شوارع مرصوفة ، وعبارات شاهقة ، ونافورات ، وحدثات ، ولكن كل هذا يمثل مظهرًا خارجيًا ، يفتقد الفكر البشرى الذى يوجهه .

إن الأصالة إذن بعنصرها السابقين ،-هى الدليل على وجود الحضارة ، فبدونها لن تكون حضارة ؛ ومهما تنتشر الحضارة ، وتنتشر قواها الفكرية ، التى تتضمن رؤيتها نحو الإنسان والكون .

والحضارة العربية الإسلامية ، عثرت عن نفسها خلال قواها الأصيلة ، التى نبعت منها ، وعكست ظروفها التاريخية والجغرافية ، ثم انتشرت إلى من حولها ، وفرضت رؤيتها .

وهذا ليس مجرد كلام تجريدى ، ففى مجال التراث القصصى يتحدث علماء الأدب المقارن عن الأشكال الأدبية ، التى تحمل بصمة عربية ، تفرض نفسها على الآداب الأخرى . إن أمثلة كثيرة من الأدب العربى ، رحلت عن واقعها بكل ما تحمله من خصائصها الأصيلة ، وأثرت فى الآداب العالمية ، مثل : ألف ليلة وليلة ، قصص الفروسية والحب ، المقامات ، رسالة الغفران ، رسالة التوابع والزوابع ، قصة حى بن يقظت ، قصص الحيوان ، وغير ذلك من أمثلة أصبحت خلية فى التراث الإنسانى .

وهذه الأمثلة وغيرها ، لم تصبح جزءا من التراث الإنسانى ، إلا بفضل ما تملكه من خصوصية . وهذه الخصوصية التى تؤدى إلى الأصالة ، لن تضيع إذا كانت تعبيرا عن حضارة مميزة ، فلا تزال القصة العالمية المعاصرة ، تجتبر بعض المصطلحات التى يمكن أن نكتشف جذورها فى التراث العربى .

ومن الغريب ، أن بعض هذه المصطلحات ، التى لاتزال تتردد على ألسنة بعض النقاد ، إنما تجيء فى مجال الثورة على الأشكال القديمة ، مما يدل على العنصر الحى فى هذه المصطلحات ، والذى يتجدد كلما تجددت دواعى ظروفه .

ويمكن أن نضرب المثال بمصطلحين معاصرين . المصطلح الأول ، هو Story within a story ، ويمكن أن نترجمه إلى « تداخل الحكايات » . أما المصطلح الثانى ، فهو Discontinuity ويمكن أن نترجمه إلى « التجاورية » .

إن شبلى في قاموسه يعرف المصطلح الأول ، بأنه يعنى حكاية تتقاطع مع حكاية ثانية ، وقد تقاطعها حكاية ثالثة ، ويحيل إلى ألف ليلة وليلة كشاهد على هذا المصطلح ، ثم يرى أنه انتقل إلى الرواية الأوروبية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ويسوق الأمثلة الدالة على ذلك^(١).

ويظل هذا المصطلح حيا ، عند نقاد الحداثة المعاصرين . فيكتب الناقد « جون بارث » مقالة تحت عنوان « الأدب الذى استنفد أغراضه » The literature of exhaustion ، وهو يعنى ذلك الأدب القديم الذى يجب القضاء عليه . وهو بذلك يمهد للتيارات الجديدة ، التى تحاول أن تثور على هذا الأدب المجهد ، ويضرب مثلا للأدب الجديد .

برواية الكاتب الأرجنتيني « يورجز » ، تحت عنوان « طولون الأكبر » . ويحلل الجديد في هذه الرواية ، فيراه في المسحة الخيالية ، التى يضيفها على الواقع ، أو ما يسميه « إفساد الواقع عن طريق الحلم » ، ويراه أيضا في طريقته التى اقتبسها من ألف ليلة وليلة ، والتى تقوم على تداخل الحكايات . وقد استخدم يورجز في هذه الرواية ، الليلة ٦٠٢ من ليالى شهر زاد ، لكى يضمنى هذه المسحة الخيالية ، ولكى يحول شخصيات روايته إلى مؤلفين يعلقون على الأحداث^(٢).

ويكتب الناقد « فيليب ستيل » مقالة تحت عنوان « شهر زاد تتمرد على العقدة^(٣) Scheheragade runs out of plot ، يؤكد فيها الثورة على الشكل التقليدى فى الرواية ، والذى يقوم على فكرة الحبكة القصصية ، والتى تتجه إلى محاكاة الواقع ، وتصويره بطريقة حية . ويتخذ من شهر زاد رمزا إلى هذا التمرد ، فهى تستطيع أن تخلق عالما سحريا ، يتجاوز نظرية المحاكاة للواقع ، ويقوم بالدرجة الأولى على فكرة المتعة والإثارة .

إن هذه الأمثلة التى تتجسد فى أعمال روائيه ، وفى مصطلحات أدبية وآراء نقدية ، توظف ألف ليلة وليلة فى الثورة على الأشكال التقليدية المجهد ، وتثور على العقدة ، التى شغلت النقاد كثيرا . وهذا يعنى أن الشكل الأصيل ، الذى يحمل بصمة الشرق ، يحمل من « الجينات » الفنية ما يتيح له الاستمرار ، داخل التراث الإنسانى العام .

أما المصطلح الثانى dis contiunity ، فإن الترجمة الحرفية له تعنى نفى الاستمرار . وهذا هو المعنى الذى أراده الناقد « دافيد لودج » ، حين طرح هذا المصطلح فى كتابه « أطر

(١) Dictionary of literary Terms P. 312.

(٢) The Novel Today, P.70 .

(٣) Ibid, P. 186.

الكتابة الحديثة» The Modes of Modern Writings . فهو يهدف من هذا المصطلح إلى الثورة ضد السببية ، التي قامت عليها الرواية التقليدية ، والتي تتوالى فيها الأحداث برباط منطقي صارم . يقوم على المقدمة والنتيجة ، أو على السبب والمسبب .

ويأتى هذا المصطلح ، فيطرح فكرة أن تتكون الرواية من مجموعة فقرات لارابط بينها ، ينتقل فيها الذهن من شىء إلى شىء مختلف ، جذلان ، وهو يقفز ويرتد من موضوع إلى موضوع ، كالكرة الصغيرة فى ماكينة اللعب ، تتحرك خلال أضواء وإشارات تأتى من هنا ومن هناك .

ويوضح « لودج» ذلك من خلال كتابات « لونارد ميشيل » ، فإن قصصه تتكون من مجموعة Cluster ، أى من فقرات قصيرة (حكاية - تعليق - قصيدة - نكتة - اقتباس) ، وكل فقرة تستقل عن الأخرى .

إن واحدة من تلك المجموعة العنقودية عند ميشيل ، تأتى تحت عنوان « سوف أنقذهم لو استطعت » ، وتدور حول موضوع الموت والحياة ، وتتكون من عدة أقسام هى :

١ - ملاحظة مبدئية ، وهى عبارة عن كوميديا تسخر من حياة اليهود فى أمريكا .
٢ - مسائل مشكوك فيها ، وهى تدور حول قصة بورجز عن كاتب يهودى أعدمه الجستابو ، وقد منحه الإله وقتا كافيا ، بين إطلاق النار وموته ، لكى ينهى عمله الفنى .

٣ - الموضوع فى نقطة صغيرة ، وهو عبارة عن ذكريات جد الراوى .

٤ - ظروف عسكرية ، وهى عبارة عن لمحة من حياة ماركس كتبها أحد الملاك بروح معادية .

٥ - حياة عمل ، وهى قصة عم الراوى ، الذى هو المؤلف .

٦ - صخور لا تظللها الأشجار اقتباس من بايرون يدور حول سجين مدان .

٧ - أغنية من ثلاثة سطور من الغناء الشعبى الروسى .

٨ - النهود : تجربة مبكرة للعم فى أوروبا .

٩ - صياح الأطفال عن المسيح وهيلاديك وكافكا والعشاء الأخير .

١٠ - هيراقليدس ، هيجل ، جياكومتى ، نيتشه ، وروسورث ، ستيفين ، وكلها تدور حول مسائل فلسفية .

١١ - الغربة ، وهى تدور حول صلة ماركس بالمسيحية .

١٢ - خطاب من لورد بيرون يذكر فيه أنه شاهد ثلاث جرائم انتهت بحكم الإعدام .

١٣ - المخلوق النوعى : مقالة نقدية عن الأدب .

١٤ - قدر قليل من قصة لدستويفسكى عن رجل محكوم عليه بالإعدام، وقد أرحى تنفيذ الحكم.

١٥ - الليلة التى أصبحت فيها ماركسيا، قطعة ساخرة بقلم مرتد عن مذهبه.

١٦ - الخاتمة.

حرصت على أن أنقل هذه المجموعة العنقودية كاملة، لأبين أن مصطلح «اللاسيبية» يلتقى مع مناهج التأليف الأدبى عند العرب، فهى مناهج تقوم على فكرة التنوع، أو التى يسمونها أحيانا بالإحماض، ينتقل خلالها القارئ من جد إلى هزل، ومن موعظة إلى بيت شعر، ومن سمين إلى غث. وقد صرح المؤلفون القدامى بهذا المنهج، وأكدوا عليه فى مقدمات كتبهم، كما شرحنا ذلك فى فصل الأدب من الكتاب الثانى، وبينوا الهدف من هذا المنهج، وحصروه فى دفع الملالة عن القارئ، ورد السأم، وهو ينتقل من زهرة إلى زهرة، ومن ياقوتة إلى ياقوتة إذا سمح لنا ابن عبد ربه بالتقاط هذه الحبة من حبات عقده الفريد. وهذا الهدف عند القدامى، يلتقون فيه مع «لودج»، وهو يتحدث عن القصة ذات المجموعات العنقودية. فقد رأى أن هذا الإبداع يعبر عن ميكانيكية الذهن البشرى، المتمثلة فى دفعات شعورية مختلفة وغير مترابطة.

ومن أجل هذا السبب، رأيت أن أعدل عن الترجمة الحرفية للمصطلح، والتى تعنى اللاسيبية، وأن أؤثر ترجمة أخرى، هى «التجاورية»، لأكون بذلك متوافقا مع مفهوم الوحدة التركيبية، كما شرحت من قبل، والذى يقوم على تقدم وحدات مستقلة ومتجاورة، كل وحدة تمثل بناء مستقلا، ولكنها جميعا تتحول إلى ما يشبه العقد الفريد، أو عياب البيانى. إنها وحدة تقوم على التجاور، وليست على السبيبة، وهى نابعة من مفهوم «الوسطية العربية»، التى تعنى كما قلت فى الكتاب الأول: «تجاور الأشياء مع تمايزها».

إن السبيبة Continuity تمت إلى الوحدة العضوية عند أرسطو، وتقوم على نظام عقلى صارم، يشبه المنطق أو يشبه الوسط الأرسطى، الذى يحتاج إلى قدرات رياضية، كما سبق أن شرحت. أما اللاسيبية، فهى ثورة على هذا النظام العقلى، وثورة على سيطرة الوحدة العضوية، من خلال بديل يتنقل فيه الذهن من شىء إلى شىء، من غير استبداد العقل بمفهومه الأرسطى.

ولكن «التجاورية» عند لودج، تخضع لما سميت من قبل بالتشكيل الحضارى، والذى يعنى أن حضارة ما قد تقتبس شيئا من حضارة أخرى، ولكن الأخيرة إذا كانت قوية تتمتع برؤيتها الخاصة، فإنها تخضع الشىء المقتبس لرؤيتها الخاصة، وتحوله إلى خلية فى بنائها الكلى. والأمر كذلك بخصوص «التجاورية» عند لودج، والتى تقوم على منهج الوحدات

المستقلة ، فإن هذا المصطلح قد وقع في النزعة العبثية ، التى تضرب بوضوح في جذور الحضارة العربية . ويمكن أن نثين ذلك من خلال مصطلحين آخرين ، يمثلان أيضا عند لودج خصائص مابعد الحداثة ، وهما مصطلح « العشوائية » randsomnen ، ومصطلح «التجاوز» excess .

والعشوائية randsomnen تعنى فكرة الانقطاعية متمثلة في مجموعة الفقرات المستقلة . إنما تتم بطريقة عشوائية ، مساوية تماما للذهن البشرى ، الذى تتم فيه التغيرات بطريقة ميكانيكية بعيدا عن التنسيق والسببية . وكلما كان العمل الأدبى مكونا من مجموعة فقرات مستقلة . ومتجاوزة بطريقة عشوائية ، كان أقرب إلى طبيعة الذهن البشرى ، فيحس بالتجدد والنشاط . ومن هنا ، يجد الكاتب «بورديو» فكرة القص واللصق . فيقص مجموعة من النصوص المختلفة . ومن بينها نصه الخاص به ، ثم يلصقها بطريقة عشوائية . ويلجأ جونسنون إلى طريقة مشابهة . فيصدر سنة ١٩٦٩ روايته «المنكوبون» في صفحات سهلة التغيير "Loore leag" والقارئ مطالب بأن يغير ويعدل في وضع الصفحات حتى ينتج نصه الخاص .

أما التجاوز "excess" ، فهو يعنى الخروج على الحدود ، والانتقال من ميدان إلى آخر دون صلة ، والذى يصل عند كاتب مثل ريتشارد برونجان إلى نوع غريب من التشبيهات ، ينفصل عن المجرى القصصى العام ، ويحفر له مجرى خاصا ، ولايعود أبدا إلى المجرى الأصيل ، مثل : «كانت الشمس مثل قطعة نقود معدنية ، ضخمة من فئة الخمسين سنتي ، قد صب عليها شخص ماجاز الكيروسين ، ثم أشعلها بثقاب ، ووضعها في يدي ، وقال : هيا ، أحملها حتى أذهب إلى الخارج وأشتري الصحيفة . ولكنه لم يعد . وكانت الفصول تحتضن الشواهد الخشبية مثل طباخ وسنان يقطعق بيضا في وعاء ، مواجه لمحطة سكة حديد . وكان جسدى مثل طيور تجلس على سلك تليفون ، يهتز بنداءات العالم ، وتلمسه السحب في رفق ، وكانت عيناه مثل وتر من أوتار «الهارب» . وكان الضوء خلف الأشجار ، يبدو كأنه يد لف إلى مخزن للبضائع . والجدول يبدو وكأنه أكشاك التليفونات ، ممتدة في صف واحد ، بسقوف عالية ، ترجع إلى العصر الفيكتوري ، أبوابها مقفلة . وكانت الشوارع بيضاء وجافة ، وكأن حادثة تصادم قد وقعت بين مقبرة وسيارة نقل محملة بزكائب الدقيق» .

وإذا كانت الوحدة التركيبية قد تخلصت من الرابطة العقلية الصارمة ، فإنها لم تقع في العشوائية أو التجاوز ، لأنها التزمت برابطة من نوع جديد ومناسب ، تهدف إلى مقاومة الملل والرتابة ، وتنشيط القارئ عن طريق الانتقال به من موضوع إلى موضوع . وهى رابطة مرنة تجمع بين الشيء وغيره ، كعياب اليماني ، أو كالعقد الفريد ، أو كالحبل الذى يضم مجموعة من العصي ، مختلفة الأحجام والأنواع والألوان .

هى - إذن - رابطة ليست عشوائية أو تتجاوز حدودها ، فإن لها نظاماً ولكنه من ، ويقوم على فكرة براعة الاستهلال ، وحسن التخلص ، وحسن المقطع ، وغير ذلك من مصطلحات ، شرحناها من قبل في كتاب « الوسطية العربية » (١٦٤ / ٢) ، وتقرب في عمومها من ميكانيكية الذهن البشرى ، التى تقوم على قفزات غير مترابطة منطقياً ، ولكن دون أن تقع في الفوضى ، لأن الأدب في غايته نظام حتى لما يبدو أنه فوضى .

والأمر كذلك بالنسبة لتوظيف « ألف ليلة وليلة » في الآداب الأوروبية ، فقد رأينا أن هذه الليالى اتخذت رمزا للثورة على الأشكال التقليدية البالية ، وللتعبير عن الخيال الذى يخلص من صرامة الواقع ؛ ويكون هم الأديب ليس في محاكاة الواقع ، ولكن في إضفاء عالم سحرى على هذا الواقع ، يحقق الانبهار ، كما رأينا في رواية الكاتب الأرجنتى .

ولكن هذه الوظيفة المتمثلة في ألف ليلة وليلة ، تخضع أيضا لفكرة « التشكيل الحضارى » ، وتتحول عند الكثيرين إلى نزعة العبثية ، فتفقد بذلك روحها الشرقى القائم على البهجة وعدم الإيغال في الرؤى الفلسفية .

والأمثلة على ذلك كثيرة . يمكن فقط أن نشير إلى الرواية القصيرة ، التى كتبها « روبرت موسيه » تحت عنوان « جريجيا » Graigia ^(١) . فالمؤلف ولد سنة ١٨٨٠ ، وتوفى سنة ١٩٤٢ ، وقد كتب قصته هذه سنة ١٩٢٣ ، واستمدتها من تجاربه ، وهو يعمل ضابطاً في الجبهة الإيطالية ، خلال الحرب العالمية الأولى .

كان جو الحرب خانقاً . البشاعة والقبح في كل مكان . ومن هنا أتت هذه القصة كمهرب من هذا الواقع الفظيع . إنها تأتى على لسان راوية ، يهرب بخياله إلى الريف ، ويعيش في الطبيعة ، ويسرف في تقديم لوحاتها : الأشجار ، والوديان ، الأغنام ، المنازل الريفية ، القش ، التبن . إنه يتحد بالطبيعة ، ويتغنى بها ، ويقنن الإنسان في الطبيعة حبيبته اسمها جريجيا ، والبقرة أيضاً تسمى بهذا الاسم . إنها حياة الخلاص من هذا الواقع الكئيب .

ولكنه لايمضى حتى النهاية ، ولم يتحول الخيال إلى مجاوزة للواقع ، ولم يستطع ، أو لم يرد ، أن يبنى هذا العالم السحرى ، الموازى للواقع . فالنزعة العبثية تتدخل كروية يضيفها المؤلف على نهاية القصة . إن الجنس هنا فطرى ، ويأرس بسهولة . ويسحب حبيبته إلى المغارة ، ولكن الزوج يتبعها ، فيسد الباب عليها ، وحيثئذ يتغير كل شيء ، وتقع القصة في النزعة العبثية . فلم يعد يهتم بحبيبته ، ولم يعد الحب يعنيه في شيء . حتى الرغبة في الحياة ، قد افتقدتها . وحين يلمس من بعيد شقاً يأتى منه الضوء ، لم يقم من مكانه ، ولم يهش

The Penguin Book of Modern European Short Stories, P.139.

(١)

للحياة. إن الزوجة تتركه، وتخرج من هذا الشق، لأنها تحمل رغبة في الحياة. أما هو، فيفقد كل رغبة للخلاص. إنها دعوة للانتحار والانسحاب، تأتي على لسان جندي، يحارب على جبهة القتال. وهي دعوة تلخص مآزق الحضارة الأوروبية، التي ابتعدت عن الفطرة والطبيعة، ووقعت في الحروب والسيطرة، ولم يبق أمام الإنسان إلا أن يقعد في مغارته، ويرحب بالموت.

إن السندباد في سفرته الرابعة^(١)، يمر بمثل هذا المأزق. فقد ألقى به القوم في مغارة، ودفنوه مع زوجته، ولكنه كان يحمل داخله رغبة عارمة في الحياة، فكان يقتل الموتى، ويستولى على الزاد، حتى حانت له الفرصة في النجاة، فأبصر شقا صغيرا ينفذ منه الضوء، فتحامل على نفسه، حتى خرج من مغارته، وظل يكافح، والعناية الإلهية تسانده، حتى عاد إلى أهله موفورا ومحملا بكل الخيرات.

- ١٤ -

كان لابد من هذا الاستطراد، لأصل إلى نقطة تتلخص في أن الحضارة القوية، إنما تصل إلى ذلك عن طريق الخصوصية، وتستطيع بخصوصيتها أن تؤثر في الآخرين، وأن تعيد هضم التراث الإنساني عن طريق ما أسميته بالتشكيل الحضارى.

وضعية المقامات كحلقة داخل التراث الإنساني، تزيد هذه النقطة إيضاحاً. فقد رأينا من قبل أن الصورة العامة لبطل الكدية، كانت شائعة عند الفرس والروم، وأظنها شائعة عند كل حضارة إنسانية. فإدام المجتمع يحوى الغنى والبخيل والشره والطماع والظالم، فلا بد أن يكون بين نماذجه، ومن باب رد الفعل، صورة للفقير المضطهد.

وقد أخذت المقامات، وخاصة عند الحريرى، هذا الشيوخ، ومنحته بصمة خاصة، حولته إلى حلقة بارزة داخل التراث الإنساني، أو بمعنى آخر: أصبح له وجود وتميز، بعد أن كان شائعاً، بلا خصوصية ولا ملامح.

كل ما في الكون من نماذج بشرية، كانت في أول الأمر شيئاً شائعاً، يعتمد على الأحاسيس الإنسانية، التى هى قاسم مشترك بين البشر جميعاً. ثم يتهاها شخص موهوب، فيمنحها خصوصية عن طريق الشكل. وقد يكون لهذا الشخص من العبقرية ما يجعله مهياً، للتعبير من خلال نموذجه عن تراث أمته، فتشيع بصمته، وتصبح ملكاً للجميع، وتتحول إلى قالب يفرض نفسه خلال تطبيقات عديدة، وشخصيات كثيرة. وباختصار. إن الشكل، كما تدل مادته الصرفية، يعنى التشكل، أى تحول الشيء الشائع والهامى، إلى شكل له وجود وحضور، وذلك على يد الفنان، سواء كان أديباً يشكل بالكلمات، أو تشكيلياً يصنع بالحجارة.

(١) ألف ليلة وليلة ٣٠ / ٥ : ١ .

وقد تابعنا من قبل مسيرة البطل المراوغ، وهو ينتقل من الأدبين الفارسي والتركي، إلى الأدب العربي. وكانت المتابعة بلا تفصيل، لأن هناك مؤلفات ورسائل كثيرة، تهتم، من منظور الأدب المقارن برحلة هذا البطل، خلال الآداب الشرقية، وخاصة الأدب الفارسي والآداب العربية.

إذا كنا من قبل قد أشرنا إلى ذلك، كدلالة على اللقاء بين الحضارات المختلفة في العصور القديمة - فإننا، الآن، نكمل هذه الصورة، ونتابع رحلة البطل المراوغ مع الآداب الأوروبية.

المنافذ بين الحضارتين العربية والأوروبية كثيرة، لا يمكن حصرها، وهي تتعدد بتعدد البشر، الذين ينتقلون من هنا وهناك، ويحتك بعضهم بالآخر. وكان لابد لها أن تتعدد، لأننا إزاء حضارتين متنافستين. فمنذ القديم، تسعى كل منهما لمعرفة الأخرى، وتحاول كل منهما أن تغلب على الأخرى. والمرء مولع بتتبع منافسه، والتعرف على دخائله، أكثر مما هو مولع بالتعرف على صديقه. وما يصدق على المرء، يمكن من باب القياس أن يصدق على الحضارة. فما الحضارة في النهاية، وبعيدا عن التجريدات، إلا مجموعة أفراد.

تتعدد هذه المنافذ، ولا يمكن حصرها. ولكن أقوى المنافذ، فيما نحن بصددده، هو ذلك اللقاء المباشر بين الحضارتين على أرض الأندلس، والذي كان السبب المباشر في نقل صورة البطل المراوغ إلى الحضارة الأوروبية.

ويتحدث الشريشي، وهو يعدد مصادره وشيوخه، عن شهرة مقامات الحريري، على أرض الأندلس، فيقول:

«وكان أول من أخذت عنه روايتها، وتلقيت منه درايتها، ببلدي، الشيخ الفقيه المقرئ أبو بكر بن أزهر الحجري، حدثني بها عن صهره الفقيه المحدث الراوية أبي القاسم بن عبد ربه المعروف بابن جهور، عن منشئها أبي محمد الحريري. وحدثني بها أيضا ببلدي الشيخ الفقيه الراوية أبو بكر بن مالك الفهري، عن ابن جهود المذكور، وعن الشيخ الفقيه أبي الحجاج الألبدي القضاعي، كلاهما عن أبي محمد الحريري. وحدثني بها أيضا إجازة الشيخ الفقيه المحدث أبو محمد عبد الله بن محمد بن عبد الله الحجري عن القضاعي. وحدثني بها أيضا الكاتب الزاهد أبو الحسين بن جبير، عن الشيخ الجليل بركات بن إبراهيم ابن طاهر بن بركات القرشي، المعروف بالخشوعي عن الحريري. وحدثني بها أيضا الشيخ الفقيه، الأستاذ أبو ذر مصعب بن محمد بن مسعود الخشني بسنده... وتلقيتها عن جماعة

أكثر في العدد من ذكرت ، لايفيدنى واحد منهم إفادة ضبطية أو لفظية ، ولايفقدنى زيادة هزلية أو وعظية (١) .

وقد تابع الدكتور محمد غنيمى هلال مسألة انتقال المقامات إلى الآداب الأوروبية في كتابه « الأدب المقارن » ، وتناولها في أربعة مراحل :

١ - بعض الأدباء من كتاب العرب الإسبانين ، قد ألفوا مقامات على غرار مقامات الهمذاني والحريري ، في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي ، مثل ابن القصير الفقيه ، وأبى طاهر محمد بن يوسف السرقسطي .

٢ - بعض الكتاب من العرب الإسبان ، قاموا بشرح مقامات الحريري ومن أشهرهم عقيل بن عطية المتوفى سنة ١٢١١هـ ، وأبو العباس أمد الشريشى المتوفى سنة ١٢٢٢م .

٣ - ترجمت مقامات الحريري في بلاد الأندلس إلى اللغة العبرية ، ترجمها سالمون بن زقيب في القرن الثاني عشر الميلادي ، ثم ترجمها الحريري سنة ١٢٠٥هـ .

٤ - أثرت المقامات في القصص الأوروبى . ويستشهد الدكتور غنيمى على ذلك بثلاث روايات : الأولى في الأدب الإسباني ، وقد ظهرت سنة ١٥٥٤ ، تحت عنوان « حياة لاساريو دى نورمس وحظوظه ومحنه » ، وهى لمؤلف مجهول . والثانية في الأدب الفرنسى ، وقد ظهرت سنة ١٦٢٢م تحت عنوان « تاريخ فرانسيسون الحقيقى الهازل » ، لمؤلفها شارل شورل . أما الثالثة ، فهى أيضا في الأدب الفرنسى ، وقد ظهرت سنة ١٦١٦م ، تحت عنوان « موت الحب » لجونيه .

وتهمنا المرحلة الرابعة ، ونحن بصدد متابعة مسيرة البطل المراوغ نحو الآداب الأوروبية . حقا ، إن الدكتور غنيمى يشير إلى أن هذه المسألة ، لم تحقق في ميدان الأدب المقارن ، بمعنى أنه لم توجد من الأدلة المادية ، ما يبرهن على تأثر هؤلاء الأدباء ببطل المقامات . ولكن شهرة المقامات في الديار الأندلسية وترجمتها . أثمرت المحتوى الذى تدور حوله هذه الروايات ؛ فهى عن بطل متسول ، يتحرك داخل المجتمع ، وينقده ، ويحصل على ما يريد عن طريق حيله وخداعه . ثم اعتماد هذه الروايات على الراوى . إن كل هذا يؤكد تأثير المقامات كجنس أدبى في الأدب الأوروبى . بل إنها ، فيما يرى الدكتور غنيمى ، قد ساهمت في نشأة جنس أدبى في أوروبا ، يسمى بـ « الشطار » Picaresca ، وهى قصص تعتبر رد فعل لقصص الرعاة . وقد ساهمت في بلورة الاتجاه الواقعى في الآداب الأوروبية ، الذى يعتبره النقاد السبب الرئيس في نشأة القصة بمعناها الفنى الحديث .

(١) شرح المقامات : ٦/١ .

إن هذه النتيجة ، التى تتلخص فى دور المقامات فى ازدهار الفن القصصى فى أوروبا ، تستحق هذا الجهد الكبير الذى بذله الدكتور غنيمى ، ولكنه وقف عند المراحل التاريخية الأولى فقط ، ولم يتجاوز - على أحسن الفروض - أوائل القرن السابع عشر ، حين ظهرت رواية « موت الحب » لجوتيه .

وله العذر فى ذلك ، فإن متابعة مسيرة البطل المراوغ فى الآداب الأوروبية ، تحتاج إلى رسالة جامعية مستقلة . فقد أصبح هذا البطل نموذجاً شائعاً فى الحضارة الأوروبية ، بعد أن دمغته ببصمتها الخاصة ، عن طريق ما أسميته بالتشكيل الحضارى .

وهى بصمة تنبع من ظروف الحضارة الأوروبية ، وتعكس أزمتها السائدة ، والمتمثلة فى فكرة « العبثية » absurd .

يطلق كثير من الباحثين على الحضارة الأوروبية لقب الحضارة الفاستيه ، نسبة إلى الدكتور فاوست بطل رواية جيته ، الذى استشرع العبثية ، بعد أن قطع مرحلة كبيرة مع العلم . لقد أحس بفراغ ، ولم يستطع أن يحقق ذاته ، فباع نفسه للشيطان «مفيستوفوليس» .

ولم يطلق الباحثون هذا اللقب اعتباطاً ، بل لأنهم وجدوا أن أزمة فاوست ليست هى أزمة فرد ، بقدر ما هى أزمة حضارة ، وأن جيته استطاع أن يرتفع ببطله من حالة الفردية إلى حالة النموذج العام .

استعارت الحضارة الأوروبية ، الكثير من النماذج الشائعة فى الحضارات الإنسانية ، ومنحتها - عن طريق التشكيل الحضارى - خصوصية جعلتها تستطيع أن تدعى ملكيتها ، وربما تستطيع أيضاً أن تعمى على دور الحضارات السابقة .

ومن هنا ، نجد البطل المراوغ فى الأدب العربى ، الذى كان يصدر عن تلقائية ، ويتحرك فى ظل من المسامحة والمصالحة ، وخلال جو فكه يصل إلى حد البهجة - نجد هذا البطل قد تحول ، فى ظل الحضارة الأوروبية ، وعن طريق التشكيل الحضارى ، إلى البطل الغريب ، أو اللامتمنى ، أو العبثى ، أو العدمى ، وغير ذلك من مسميات تتناثر فى النقد الأوروبى ، ويمكن أن يضمها مصطلح عام ، وهو اللابطل "anti hero" .

وتعبير « اللابطل » ، يتناثر فى النقد الأوروبى . وهم يستخدمون هذه الأداة "anti" ، ليشيروا بها إلى حالة مضادة لحالة البطل الكلاسيكى . فإذا كان البطل الكلاسيكى يمارس دوره بنبل وفروسية ، فإن البطل الجديد ، أو إن أردنا الدقة « اللابطل » ، يمارس دوراً على عكس ذلك تماماً ، وعن طريق الخسة والندالة ، أو إنه لا يمارس دوراً على الإطلاق ، كما يريد

أصحاب « العدمية »، ممن يجردون البطل من كل هدف .

ولن نستطيع أن نتابع صورة « اللابطل »، الذى يمثل طبعة أوروبية للبطل المراوغ فى الأصل العربى، لأن هذا البطل أصبح ظاهرة عامة فى الآداب الأوروبية، وخصوصا بعد الحرب العالمية، وينسجم مع الظواهر الأخرى فى الفن والموسيقى والرسم والسينما والمسرح، وغير ذلك من ظواهر تشير فى مجموعها إلى الخروج عن المؤلف .

وقد حاولت، فى كتابين سابقين، أن أقرب من هذا الموضوع الشائك قدر المستطاع . ففى كتاب « الأدب وتجربة العبث » (سنة ١٩٧٣ م)، استعرضت - من خلال نماذج مترجمة - هذا الموقف العبثى عند كافكا وساروت وسفيغو ومارسيل بروست، وغيرهم ممن يمثلون نماذج مختلفة تغطى القارة الأوروبية .

وفى كتاب « لقطات » (سنة ١٩٨٥ م)، تحدثت من خلال مدرسة الرواية الجديدة - عما انتهى إليه الموقف العبثى فى أوروبا من ميكانيكية صارمة، ومن جهود مطلق، ومن طرح للمشاعر . إنهم يعيرون على العبثية السابقة، لأنها تبكى على شيء قد فقدته، أما الحقيقة، عن هذه المدرسة، فهى أنه لا يوجد شيء ولا معنى حتى نبكى عليه، وترى التخلص من أمثال هذه الرومانسية، والتسلح بجمود تام .

أما الآن، فإننا نريد أن نستكمل مسيرة الدكتور غنيمى فى متابعة البحث عن تأثير البطل المراوغ فى الآداب الأوروبية، ومن خلال موضوع محدد، هو تأثير المقامات فى رواية « أمريكا » لكافكا، من خلال فكرة التشكيل الحضارى .

يتابع محقق مقامات الحريرى فى مقدمته، ترجماتها إلى اللغات الأوروبية الحية . فقد قام المستشرق الهولندى فاننوردى بارادى بنقل منتخبات من سبع عشرة مقامة إلى اللاتينية ونشرها بين سنتى ١٧٨٦ و ١٧٩٥ . وقام دى ساسى « بجمع مخطوطات المقامات وشروحها، وعمل منها شرحا عربيا، نشره فى باريس سنة ١٨٢٢ . أما المستشرق الألمانى « زكرت »، فقد ترجم هذه المقامات سجعاً إلى اللغة الألمانية . وقام المستشرق « تشنرى » بترجمتها إلى اللغة الإنجليزية سنة ١٨٦٧، وتبعه « استيجاس » فترجمها أيضا إلى الإنجليزية سنة ١٨٩٨ م .

وما ذكره الدكتور غنيمى هلال من أن تأثير المقامات فى رواية « حياة لاساريو دى ترمس » لما يدخل بعد مجال دراسات الأدب المقارن، يمكن أن نذكره هنا، ونحن بصدد الحديث عن العلاقة بين المقامات ورواية « أمريكا » . فليست هناك أدلة مادية تشير إلى معرفة كافكا بالمقامات، برغم ترجمتها إلى اللغة الألمانية، ولم يثبت أنه تحدث عنها .

إن كافكا (ت سنة ١٩٢٤م)، يميل في رواياته إلى جو من العبث والإحباط. ونغمة الموت، تتردد عنده حتى في ثنايا الجملة الواحدة. إن قصته « في مستعمرة العقاب »، والتي ترجمتها سنة ١٩٧٣م، يمكن أن تصلح مثلا على ذلك، وقد قلت عن عالمها بأنه « عالم كله تشوهات وقبح ، فلا جمال ولا نظام ولا منطق. عالم يذكر بلوحة مارك شاجال عن الحرب. فالأشياء متناثرة عفويا، وهناك خط أحمر قان يفرض نفسه»^(١)، فكافكا، قد كتب رواياته في فترة ما بين الحربين، وهى فترة تتميز بالأدب الأسود، وبالنزعة العبثية. وقد استطاع كافكا أن يمتص تلك الفترة التاريخية، وأن يعكس معالمها في شعره.

وهو، إذ كان في فلسفته متمردا على الأوضاع الراهنة، وداعيا إلى رفضها خلال هذه النزعة العبثية، فإن تمرده هذا لم يصل إلى حد التغيير في الشكل الفنى، فقد ظلت رواياته محافظة على هذا الشكل التقليدى، الذى كان مسيطرا على الرواية الواقعية في تلك الفترة. وقد قلت عن ذلك في المرجع السابق:

« وقد عبر كافكا عن غربته بهذا الشكل التقليدى، الذى يعتمد على التسلسل الزمنى، وعلى الحادثة، وعلى بناء الشخصيات من أسماء ومهن وأوضاع اجتماعية محددة. ولا يزال الإنسان عنده يحتل الدور الرئيس في أحداث الرواية، وكل ماحوله توابع له، إما موضحة، أو معادية، أو مستخدمة».

ولكن رواية أمريكا Amerika، التى ظهرت بعد وفاته، تمثل خطأ مختلفا في مسيرته الفنية والفلسفية. فهى ذات طابع هزلى وشخصياتها كاريكاتورية، وتمس العبث بطريقة خفيفة، غير سوداوية، وخلال مغامرات تتسم بالبهجة والإثارة والمتعة. وشكلها الفنى، يبتعد عن الشكل التقليدى. فالفصول فيها، لا تتوالى بطريقة تسلسلية، تقوم على الضرورة أو الاحتمال، ولكنها ذات استقلالية، وكل فصل يشبه المقامة في كونه قائما بذاته، ولكن جميع الفصول تدور حول مغامرات لبطل رئيس، تتوالى في قاع المجتمع، وكأنه البطل المراوغ، أو البطل المتسول، أو اللا بطل إن أردنا وصفا معاصرا.

وحين ظهرت هذه الرواية مترجمة إلى العربية سنة ١٩٧٠، تحدثت إلى أصدقائى المقربين عن الطابع الشرقى فيها، وعن اقترابها من تكنيك « المقامات » فسخروا منى، لأنهم لم يعتادوا حديثا عن تأثير الأدب العربى في الآداب الأوروبية. هم لم يقرأوا المقامات، ولم يتابعوا دراسات علماء الأدب المقارن في الغرب، التى رصدت ظاهرة تأثير المقامات في أدب الشطار. كان الاقتناع قد بلغ بهم حدا يصل إلى أن كل مايمت إلى حضارتهم، إنما هو من

(١) الأدب ونجربة العبث ص: ٦٣.

باب التابع ، الذى يأخذ ولا يستطيع أن يعطى . ومن غير المؤلف فى طبيعة الأشياء ، أن يتطلع التابع إلى منزلة السادة الكرام ؛ «فلكل مقام معلوم» . حيثئذ ، كتبت كل هذا داخل ، حتى جاءت الفرصة بعد ربع قرن من الزمان ، لكى أفضى به على صفحات الورق .

قد لا تكون هناك أدلة مادية ، عن اتصال كافكا بالمقامات رأسا ، ولكن هناك ما هو أقوى من تلك الأدلة ، مما يمكن أن نلخصه فى أمرين :

الأمر الأول ، يتمثل فى ذلك الجو الشرقى ، الذى ساد بيئة الأوروبيين عامة ، والألمان بصفة خاصة ، فى القرن التاسع عشر . وقد أدى الرومانتيكيون دورا كبير فى إشاعة مثل هذا الجو ، والقيام برحلات فى بلاد الشرق ، وتصوير هذه الرحلات فى صورة حاملة وغريبة ، وتعتبر منذ ما كانت أوروبا تعاني منه ، من سيطرة الروح المادية ، والنزعة العلمية .

وقد ساهم جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢ م) ، بكتابات فى إشاعة مثل هذا الجو ، وأصدر ديوانه الشرقى يتغنّى فيه بأهل الشرق ، ويشير إلى البهجة الحقيقية ، التى يحتويها القرآن الكريم بين دفتيه .

وربما كان أهم من كل ذلك ، ما أثاره كبار الرسامين فى حب للشرق . فقد رحل الكثير منهم إلى بلاد الشرق ، وصوروا فى لوحاتهم عاداتهم وتقاليدهم ، بطريقة مثيرة ، تعبر عن طموح الأوروبيين إلى الخيال ، وسط عالم خائق . قد لا تكون رسومهم قريبة من الواقع ، ولكنها صادقة فى التعبير عن حاجتهم إلى عالم مثير .

ونشير هنا ، بنوع خاص ، إلى « بول كلى » (١٨٧٩ - ١٩٤٠ م) ، وهو معاصر لكافكا ، وألماني مثله أيضا ، فلم يكن يعرف اللغة العربية ، ولكنه رآها منقوشة ، خلال رحلاته إلى مصر وتونس والمغرب ، ثم قلدها فى لوحات بهيجة ، تحمل طابع الشرق وتلقائيتها . وقد قلت عنه فى الكتاب الثانى من « الوسطة العربية » مانصه :

« إن الناظر إلى خطوطه يحس أنها تتحرك وترقص . ففى لوحته « أغنية إلى القمر » وتأرجح المراكب الخفيف » ، تثب الخطوط وترقص حول أشعة القمر ، وتأرجح المراكب وكأن البحر يداعبها فى مريح . لقد عكس روح الطفولة كما يقال ، واستجاب لتلقائية الغريزة ، فبدت خطوطه كأنها مدفوعة بهوى داخل » .

أما الأمر الثانى ، فهو يتمثل فى أدب الشطار ، الذى شاع فى أوروبا بتأثير المقامات ، وأصبح جزءا من بنيتها الفنية ، وشكلا من أشكالها الأدبية . وحين أراد كافكا أن يتخذ موقفا ناقدا وساخرا من أمريكا ، فعل كما يفعل هذا البطل المراوغ فى قصص الشطار ، وقام

بمغامراته داخل المجتمع الأمريكى ، فجاءت روايته تقليدا ساخرا ، ومعارضة هزلية لهذا النوع من الأدب .

ولكن عبقرية كافكا تتبدى فى أنه تنبه لجوهر هذا الشكل . وأدرك خصائصه فى نبهه الأصل ، فحرك روايته لتجسيد هذه الخصائص . وهنا عبقرية الفنان الحقيقى . هو يعمل خلال أشكال ارتضتها الإنسانية والأمة ، ولكنه يعطى لعمله خصوصية ، تجعله مميزا داخل الشكل . حقا ، يوجد شكل كلاسيكى أو واقعى أو عبثى ، ولكن داخل هذا الشكل ، توجد نماذج متعددة بتعدد الفنانين الحقيقيين ، الذين تصبح أعمالهم داخل الشكل الواحد ، شيئا مميزا ووجودا خاصا .

لم يقف كافكا عند الشكل الخارجى لقصص الشطار ، التى تقوم على راو يطوف داخل المجتمع ، ويرصد عيوبه ، ولكنه تنبه إلى جوهر هذا الشكل فى نبهه الأصل .

ذكرنا من قبل أن المقامات ، بجانب شكلها الخارجى ، تحمل خصائص جوهرية ، مثل .

١ - روح السفر .

٢ - جاذبية البطل .

٣ - روح « اللعبة » التى تسيطر على الأحداث .

تبدأ رواية أمريكا ، وبطلها كارل روسمان على سفر . فهو فى ميناء نيويورك ، وآلاف الأقدام تتحرك وتتزاحم . وهو يرى نفسه مدفوعا مع الناس ، يجرفه التيار العام .

وتنتهى والبطل على ظهر قطار ، يحمله إلى رحلة مجهولة ، داخل طبيعة شاقة ، وكتل ضخمة من الحجارة السوداء .

وإيقاع السفر يخيم على هذه الرواية . فالكل فى حركة سريعة ، لا يهدءون ولا يستقرون . والبطل ، منذ أن وطئت قدماه أرض نيويورك ، وهو فى حركة محمومة ، ينتقل من عمل إلى عمل ، ومن صديق إلى صديق ، ومن امرأة إلى امرأة ، وكل شىء يبدو كأنه يدار بزر ، ويتحرك بزر . يظهر الخال يعقوب فجأة ، ويختفى فجأة . والعطشجى يظهر بلا توقع ، ويدخل فى مشاجرات بلا توقع .

وهنا ندرك ذلك الوصف المسهب للمشاجرات ، والملاكمات ، والمصارعات . إن كافكا يريد ، بذلك ، أن يجسد هذا الجو الذى يقوم على الحركة والمطاردة . إنه فى فصل « المأوى » يصف فى إسهاب المطاردة بين البطل والشرطى ، وهو وصف غير واقعى . فالمؤلف يبرز خطوطه ، ويحولها إلى شىء « كاريكاتورى » حاد ، كأننا إزاء مشهد لفيلم مثير وساخر من

الأفلام الأمريكية ، التى تثير الحركة والضجيج . إنه يصف كارل وهو يجرى أمام الشرطى ، فيقول : « وكانت ميزة كارل الوحيدة ، التى كان يتفوق بها على الشرطى ، هى خفة ملابسه ، فكان يطير ، أو بالأحرى يختفى فى منحدر الشارع ، الذى كان يهبط أكثر فأكثر ، لكنه فى اضطرابه لقلة نومه فى الليلة الماضية ، كان يقفز أحيانا قفزات متعثرة ، عالية جدا فى الهواء . إن هذا الوصف يحيل البطل إلى شىء مطاطى متحرك ، منتزع من جو المطاردة الذى يحيم على الرواية من أولها إلى آخرها .

الكل يندمج فى اللعبة ، ويسير مع التيار العام ، ولكن البطل « كارل روسمان » يبدو مميزا بين الجميع . إنه أحيانا يقف ليتساءل . حفا ، إنه تسأول خفيف وقصير ، سرعان ما يضيع فى الضجيج ، ولكنه على أى حال يجعل من شخصية كارل شخصية لافتة ، تتمتع بقدر كبير من الجاذبية ، تجعل غيره يتخذ منها موقفا . قد يكون موقف الإعجاب ، كما حدث من مديرة الفندق التى وقفت بجانبه ، وبحث له عن عمل . وقد يكون موقف الكراهية ، كما حدث من برونيلا التى تقول عنه : إنه ينظر إلى نظرات وقحة .

وكل هذا يتم بروح اللعبة ، فكاننا فى مهرجان ، يقف فيه العم سام بقبعته الطويلة ، ويلبس ملابس شارل شابلن ، ويحرك عصاه ، فيتحرك الجميع فى خفة ، وكأنهم يؤدون استعراضا ، يستغرق فيه الجميع . إن الفصل الأخير « مسرح أو كلاهوما الطبيعى » هو تلخيص للسروح الهزلية فى الرواية . فليس المراد هو المسرح الحقيقى ، بقدر ما هو رمز إلى أمريكا كلها . تقول عنه فانى : « إنه أضخم مسرح فى العالم » ، وتقول عنه فى مرة ثانية : « إن هذا المسرح لا حدود له » ويصف المؤلف مقصورة الرئيس ، وما فيها من ذهب ونياشين وفخامة ، فكانه يصف البيت الأبيض .

إن الجميع فى هذا المسرح يقوم بتمثيلية ، ويؤدى دوره المطلوب ، وحسب إرادة المخرج . حتى الخير والشر تمثيل . تقوم إحدى الفتيات بدور الملاك ، وتقوم الأخرى بدور الشيطان ، وحين يتطاير ريشه فى الهواء من أجنحة الملاك ، فإن الأطفال يختطفونها ويلقون بها فى الهواء ، لا شىء يحمل محمل الخير ، والإعلانات والمهرجانات والزفة تملأ هذا المسرح ، والاستعراض يتم بمبالغة شديدة .

إن كافكا يعى تماما جوهر هذا الشكل فى نبعه الأصل ، فيحاول أن يجسد خصائصه الجوهرية ، وهو لا يكتفى بذلك ، بل تتناثر خلال الرواية مواقف تذكر بهذا الشكل فى مسيرته التاريخية الأولى ، ويمكن أن نشير هنا إلى بعضها ، بسرعة وبلا تفصيل :

الفكاهة فى هذه الرواية فطرية ، وتعتمد على أشياء ساذجة ، منتزعة من طبيعة هذا الشكل فى منابحه الأولى ، فبرونيلا تلقى الماء الساخن على زوجها ، وتحطم هداياه وتبرز

فوقها ، والرفاق يقرصون ساق « جياكومو » ، فيرفعها في الهواء ويرفس برجله .
والمشاجرات تتوالى في الرواية ، وهى من النوع الهزلى الذى يصل إلى حد الملاكمة بين
الرفاق .

وصورة المرأة تبدو مقدسة . كالآراء ما إن ترى كارل حتى تطرحه أرضا ، وكأنها نمر
مفترس . وبرونيلدا تسيطر على الرجال حولها ، وغير ذلك مما يذكر بقصة فاطمة العرة مع
معروف الإسكافى ، وبصورة المرأة فى السير الشعبية .

والمباشرة التى تعتمد على الوصف ، تتوالى فى تلك الرواية ، لأنها تقوم على فكرة البطل ،
الذى يروى المؤلف مغامراته ، كما كان يفعل الراوية فى القديم . (انظر بنوع خاص فصل
« الطريق إلى رمسيس ») .

وتتداخل بعض الحكايات فى الهيكل العام ، وعلى طريقة الاستطرد ، فتقطع فى تسلسل
الأحداث . فقصة تبريز وموت أمها فى الشارع ، تأتى عن طريق الاستطرد ، وقصة «
رينيل » مع سيدة الفندق تضخم فى الخط العام ، وعن طريق الاستطرد أيضا .

حتى العنوان أيضا ، يثير الانتباه . فعنوان « أمريكا » هو إشارة إلى اسم مكان . وقد رأينا
من قبل أن المقامات تؤثر عناوين تعتمد على الأمكنة ، مثل المقامة الحلوانية ، والبصرية ،
والدمياطية .

وقد ذكر « ماكس برود » ، فى تعقيبه فى نهاية الرواية ، أن كافكا كان يطلق على روايته
عنوان « العطشجى » ، وهو عنوان الفصل الأول الذى نشره مستقلا سنة ١٩١٣ م .

إن عنوان العطشجى عنوان دال أكثر من غيره ، وهو مناسب لوظيفة العنوان فى مفهوم
الوحدة التركيبية .

إن العنوان فى ظل تلك الوحدة التركيبية ، لا يشير إلى بؤرة ارتكاز ، لأن العمل الأدبى
لا يدور حول نقطة رئيسة ، تمثل قطب الرحى كما هو الحال مع الأعمال الأدبية ، التى قامت
على مفهوم الوحدة العضوية . إن العمل الأدبى ، فى ظل الوحدة التركيبية ، يتكون من عدة
أقسام ، أو مقامات ، أو سفرات ، أو فقرات ، وكل وحدة كيان قائم بنفسه ومستقل . ومن
هنا ، فإن العنوان قد يشير إلى شئ داخل هذا العمل ، وليس بالضرورة أن يكشف نقطة
رئيسة محورية ، فليس حتما أن توجد مثل هذه النقطة . وقد رأينا فى فصل الأدب من الكتاب
الثانى ، أن القرآن الكريم كان يتخذ عنوان سورة من موضوع واحد داخل السورة ، دون أن
يكون هذا العنوان شاملا لجميع دلالات السورة . فسورة البقرة سميت بذلك ، إشارة إلى
قصة بنى إسرائيل مع بقرة موسى عليه السلام . وسورة المائدة سميت بذلك إشارة إلى مائدة

عيسى عليه السلام . بل إن بعض السور تتخذ اسمها من كلمة أو حرف وردتا في السورة ، مثل سور « فصلت » و « لق » و « الفلق » و « الناس » .

ومن هنا ، قلنا إن عنوان « العطشجي » ، الذى كان يؤثره كافكا ، إنما هو عنوان دال ، لأنه نابع من التركيبية الفنية للرواية . فهي تتكون من فصول مستقلة ، وبعض شخصياتها تظهر لتختفى دون أن يرتبط مصيرها بعد ذلك بسير الأحداث . ففي فصل « الفندق الغربى » ، تظهر المدير ، ثم تختفى بعد ذلك . وفي فصل « منزل ريفى » ، تظهر كلاراثم تختفى . وفي فصل الخال يعقوب ، يظهر الخال ، ثم يختفى بعد ذلك .

إن هذه التركيبية الفنية ، التى هى أقرب إلى تركيبة المقامات ، تجعل من عنوان « العطشجي » عنوانا مناسباً . وهو ، فى الوقت نفسه ، عنوان دال على مفهوم الوحدة التركيبية . فالعطشجي هو عنوان الفصل الأول ، وهو فصل مستقل ، وقد اختفت شخصية العطشجي بعد ذلك ، وابتلعتها الأرض ولم يعد لها تأثير فى سير الأحداث . إن هذا العنوان إنما يناسب الوحدة المستقلة بجانب الوحدات الأخرى ، التى تشكل العمل الأدبى فى ظل مفهوم الوحدة التركيبية . وهى وحدات متساوية فى الأهمية ، وليس من الحتم أن تدور حول نقطة أساسية ، تمثل محور ارتكاز أو قطب الرحى كما يقولون .

ومن هنا ، نصل إلى الحديث عن الشكل الفنى فى هذه الرواية . إنه شكل لا ينمو بطريقة تاريخية تطويرية ، كما هو الحال فى الرواية التقليدية ، وكما هو الشأن مع روايات كافكا الأخرى ، مثل القضية والقلم . إن الشكل فى رواية أمريكا ، أو فى رواية العطشجي ، ينمو بطريقة تراكمية .

تبدأ هذه الرواية وكارل على سفر ، وتنتهى وهو على سفر أيضا .

فالرواية إذن لا تتقدم نحو الأمام ، ولا تنهج نهج الخط التطورى المتصاعد ، كما هو الحال فى فن الرواية التقليدى ، فى ظل مصطلحات ، مثل البداية والذروة والنهاية .

وكل الفرق بين البداية والنهاية فى هذه الرواية ، أن البطل « كارل روسمان » ، كان فى البداية قد رحل من أوروبا ، لكى يبدأ حياة جديدة فى الدنيا الجديدة ، يكفر بها عن خطيئة ارتكبها مع خدامته . وكان يحمل صندوقا يحتمل على صورة والدته . أما فى النهاية ، فقد اتخذ اسما مستعاراً هو الزنجى ، وضاع منه الصندوق ، وفقد صورة والدته للأبد ، وانضم إلى المسرح الكبير ، وحمله القطار فى رحلة مجهولة وسط طبيعة جبلية قاسية .

فكان الرواية ، إذن ، تتطور إلى الوراء . وتلك هى وجهة النظر ، التى يحملها المؤلف نحو أمريكا . ويعبر عنها خلال شكل ، هو جزء من التجربة .

وبين البداية والنهاية، تتناثر فصول الرواية، لايتوالى كل فصل بعد الآخر عن طريق السببية، بل إن كل فصل يبدو مغامرة جديدة مستقلة عن الأخرى. فصل العطشجي ينتهى دوره، وفصل الخال يعقوب كذلك، ولايجمع بين الفصول سوى شخصية بطلها، الذى يظل الشيء الثابت حتى النهاية.

فنحن، إذن، إزاء شيء يشابه مع الشكل العربى، الذى يعتمد على الزمن التراكمى، من خلال وحدات يتراكم بعضها فوق بعض، دون أن يدفع أحدها الآخر. والحركة، خلال هذا الشكل، تتم بطريقة جماعية وعنفودية.

ولكن خصوصية كافكا، لاتقف عند المعالم الجوهرية لهذا القلب. بل إنه يضيف إليه رؤية خاصة، تجعل عمله مثلاً فريداً بين آلاف الأمثلة التى يحتملها هذا القلب. ورؤيته الخاصة يمكن أن نختصرها فى أمرين:

١ - جوهر المكان.

٢ - النزعة العبثية.

كان المكان فى المقامات القديمة مجرد اسم المكان، يشير فى أحسن وظائفه إلى عنصر الحركة. فالبطل حين ينتقل من دمياط إلى البصرة إلى أذربيجان، ومن الشرق إلى الغرب، فإن هذا يشير إلى عنصر الحركة، الذى يجعل من السروجى مثلاً، شيئاً خارقاً، يبدو فجأة وفى أمكنة متباعدة، قد تكون فى البحر، أو فى الجزيرة، أو فى الصحراء، أو فى القصور.

ولكن كافكا، برؤيته العصرية، يجسد جوهر المكان. إن روايته جاءت عن أمريكا، وهو يهدف إلى تجسيد هذا العالم الجديد، الذى يشغل الأذهان، ويتطلع إليه آلاف المهاجرين. وتتوالى الرحلات نحوه وبلا توقف. ومن هنا، وقع اختياره على هذا الشكل، الذى يدور حول رحلة البطل، يتحدث فيها عن مشاهداته، أو يروى غيره عنه تلك المشاهدات. إن التجربة هى التى خلقت شكلها، وجعلت كافكا يبتعد عن المفهوم التقليدى للرواية، ويختار هذا الشكل لكى يفيد من ثقله التاريخى من ناحية، ولكى يضيف إلى هذا الثقل رؤيته الخاصة من الناحية الأخرى.

كافكا لم يكتف بمنهج واقعى، يقدم صورة لأمريكا فى مظاهرها الخارجية، أو يصف شخصياته من خلال ملامحها المادية أو النفسية، ولكنه تجاوز كل ذلك ليجسد لنا روح المكان. وتحولت أمريكا عنده إلى صورة هزلية، أقرب إلى عالم الإعلانات، والمهرجانات، والملاكمات، والمشاجرات، وروح الإثارة، إن ماذكره ماركيز فى كتابه: « الإنسان ذو البعد الواحد»، سبق لهذه الرواية أن جسّدته فى رؤية فنية.

فالإنسان يندمج في تلك اللعبة في ميكانيكية تامة تفتقد المعنى . وماذكرة روبنسون عن عمال المصاعد بأنهم مثل آلات مطاطة تقفز بلا معنى (ص ٢١٨) ، يكاد ينطبق على كل الشخصيات . إنهم لا يفكرون ، بل يتصرفون خلال فكرة رد الفعل . فمنذ الفصل الأول عن العطشجى . ومنذ أن وطئت قدما كارل ميناء نيويورك ، يبدأ الطوفان ليحرف الجميع في تياره . فالعطشجى ، يدفع كارل إلى القمرة في حركة خاطفة ، و كارل يجد نفسه داخل القمرة مع العطشجى . دون أن يقف لحظة ليفكر فيما عساه يفعل ، والعطشجى يشكو له أنه لا يهتم بنظرات الناس الذين يعبرون ممر الباخرة . وحين يجيبه كارل بأن الممر خال « الآن » ، يجيبه ، « نعم ، هو يخلو ، نعم الآن » إن الجميع يعيشون في ميكانيكية تامة ، ويعيشون في « الآن » ومحرومون من التفكير في « الغد » . وحين يفكر كارل مرة بأنه « غدا » سوف يجبر خاله بهاراه في المنزل الريفى ، فإن الغد يأتى ليعاقبه على هذا التفكير . ففى منتصف الليل ، يبلغه « جرين » بقرار خاله بأن يغادره للأبد . وفى ظل هذا الجو ، لا تكون هناك فرصة لعمو العواطف . ففى الفصل الأول تبدأ عاطفة صداقة بين كارل والعطشجى ، ولكنهما يفتقران للأبد ولا يلتقيان . وفى الفصل الأخير يبدأ حديث مودة بين كارل والفتاة فانيا . وحين يأتى ليخبرها بأنه قد قبل ليعمل مثلها ممثلا فى المسرح ، يجدها قد سافرت مع مجموعة ، ويجد نفسه مطالبا بأن يسافر مع مجموعة أخرى .

إن هذا الشكل ، كما رأينا فى منبعه الأصلى ، يقف عند سطح الأشياء دون أن يتعمقها . وقد سحب هذا المفهوم ظلاله على رواية كافكا ، فجاءت شخصياته صورة للحياة فى أمريكا . شخصيات تعيش على السطح ، وبلا أعماق . لاغد ، ولا تفكير ، ولا عواطف . الكل يندمج فى اللعبة ، ويعيش فى جو المهرجانات والانتخابات والإعلانات ، وكأنهم أوراق « كارتونية » تخلو من الأعماق ، وتعيش فى بعد واحد على حد تعبير ماركيز .

أما النزعة العبثية (الفارسية) ، فهى تبدو خلال هذا الجو العبثى . فقد ألقى بالبطل فى عالم لا يرحم . الخال يتخلى عنه فجأة ، والبواب يبادل الكراهية ، وفتاة المنزل الريفى تصرعه ، وعمال المصعد يتلاكمون ، وتسبيل الدماء على ملابس كارل . وتلقى به الصدفة إلى صديقين شريرين ، لا يستطيع أن يتخلى عنهما ، وكأنهما قدره الذى لا يرحم . وحين يجبره أحد الصديقين بأنه لا يستطيع الإفلات منها ، فإن هذه الحملة تمثل قدره الأعمى . وتنتهى الرواية وقد فقد الصندوق بما فيه ، وحمله القطار وسط طبيعة عنيفة ، يقول عنا كافكا فى الأسطر الأخيرة التى ينهى بها روايته :

« وقد كانت تلك الأمواج قريبة غاية القرب منها ، حتى إن الرذاذ البارد ، الذى كان يتناثر منها ، كان يصفع وجهيها » .

ويأتى الجو « الكافكاوى » ، فيجسد فى هذه النزعة العبثية . وقد شرحت من قبل هذا الجو فى كتاب « الأدب وتجربة العبث » ، وهو يقوم على تصور هذا العالم فى صورة خانقة ، محبطة ، غير مفهومة ، تثير الرعب ، وكأننا فى كوايبس ، وهذا الجو قد ألقى بظلاله على رواية أمريكا .

إن قول ديلا مارش لكارل : « إن الناس لو عاملوك كأنك كلب ، فإنك حتما ستتحول إلى صورة كلب » ، يذكر بقصة التحول عند كافكا ، التى افتقد فيها الإنسان آدميته ، وتحول إلى صرصار . وإن وصف مرض دوينسون وصف ملئ بالدم والقىء الاشمئزاز . وإن صورة برونيلدا البدينة ، فى مكان ملء بالكراكيب والمرض والروائح العفنة ، إن كل ذلك يذكر بروايات كافكا .

ولكن هناك فرقا فى منظور التناول ، يكشف عن خصوصية هذه الرواية . إن جو كافكا فى رواياته الأخرى جو سوداوى ، يثير الانقباض والكآبة . أما جوه فى هذه الرواية ، فإنه يصوره بطريقة هزلية « وكاريكاتورية » ، وكأننا فى تمثيلية ، تحول المأساة إلى كوميديا ساخرة . وكل هذا من إسقاطات فى الشكل ، الذى يقوم على معاملة الأشياء من السطح ، وبخفة ودون عنف .

نحن إذن أمام طبعتين لهذا البطل المراوغ :

طبعة عربية ، تصفه بأنه زئبقى ، وتحركه داخل خلقتها الحضارية .

وطبعة أوروبية ، تصفه بأنه فاوستى ، وتحركه داخل خلفيتها الحضارية .

وإذا كان ذلك كذلك ، فما موقف الروائى العربى المعاصر ، إزاء تلك الطبعتين ؟

باختصار: انصرف الأديب العربى عن البطل فى صورته العربية ، وبحث عنه فى صورته الأوروبية .

وكان هذا منطقيا مع موقف الأدب العربى الحديث ، الذى انصرف فى مختلف أجناسه الأدبية ، إلى البحث عن « النموذج » الذى يجيء من أوروبا ، حتى لو كان ذلك على حساب التراث فى تقاليده التاريخية .

ولكن هناك سببا آخر ، نضيفه إلى هذا السبب العام ، ويتلخص فى سيطرة الجو العبثى على أدباء الستينيات . وقد سبق لى أن رصدت هذه الظاهرة فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » ، وقلت جملة قصيرة : « والظاهرة العامة التى تضم الحركة التجديدية ، عند كتاب تلك الفترة ، هى إحساسهم بالفجيعة والقلق » (ص ٣٦) ، وهى جملة تصدق على كتاب الرواية ، بقدر ما هى صادقة على كتاب القصة القصيرة .

ومن هنا، سيطر على أدباء الستينيات جو من العبث والشعور بالإحباط . وأصبح «موضة» شائعة، أن يتحول كل أديب إلى عبثي، وأن يلبس ثياب العبثية، وأن يبدو - حتى في ملامح وجهه - متوترا قلقا، لأنه في ظنه يعكس القلق الحضاري، الذي يعيشه العالم المعاصر. وهو قد أخذ بطالع هذا القلق، في السينما، وفي الفن، وفي الكتب المترجمة. وقد شاعت في تلك الفترة، بنوع خاص، مؤلفات كولن ويلسون، وترجمت أعمال كافكا، وميكيث، ويونسكو، وسارتر، وكامى، وفولكنر، ومارسيل بروست، وجيمس جويس، وفرجينيا وولف، وغيرهم كثيرون من كتاب العبث.

وفي ظل هذا الجو العبثي، قام «الدسوقي فهمي» بترجمة رواية «أمريكا» إلى اللغة العربية.

ويبدو أن هذه الترجمة، تمثل التجربة الأولى لصاحبها، فقد جاءت غير دقيقة، لم يتحقق فيها الركنان الأساسيان للترجمة وهما: وضوح المعنى كما تريده اللغة المنقولة منها، ثم أداء هذا المعنى بأسلوب اللغة المنقولة إليها، وهذا ما لم يلتزمه المؤلف في حالات في كثيرة.

فالمعنى قد يأتي غامضا، لايعين على فهم مايريده كافكا، ففي ص ٩٧ من الرواية في طبعتها باللغة الإنجليزية، يقول كافكا:

"In that case, it was no great honour, certainly, to sleep in their room , but it was less risky. yet, he must not fall asleep on any a ccount , until he was certain of this beyoncl all doubt(١)".

إن كافكا في هذه الفقرة، يتحدث عن كارل وقد ذهب إلى فندق صغير ورخيص، ليبيت فيه، ودخل حجرة تخلو من الأثاث، ووجد فيها شابين ظنهما من خدم الفندق، وانتظر أن يغادرا الفراش، حتى يستطيع أن يبيت مكانهما، ومن هنا يمكن ترجمة هذه العبارة على النحو الآتي:

« ليس شرفا كبيرا أن أبيت مكانهما. ولكن هذا على أى حال أفضل من غيره وأقل مجازفة. ومع ذلك فينبغى أن أكون حذرا حتى لا أستغرق في النوم كلية، وقبل أن أتأكد من أن جميع شكوكي قد ولت».

ولكن المترجم يتمسك بالأصل حرفيا، فيترجم العبارة السابقة، من باب المثال، ترجمة غامضة، لا يستطيع من خلالها أن تفهم المعنى، حتى تستشير الأصل، إن المترجم يقول:

Amerika , p. 97. (١)

« فلم يكن أمامه ما يدعو إلى الفخر في هذه الحالة أيضا دون شك ، إن كان عليه أن ينأى في حجرتهما بعد أن يغادراها ، لكنه على أية حال أمر يقل فيه عنصر المجازفة ، ومع ذلك فليس له أن يستغرق في النوم استغراقا تاما ، مهما كانت الأحوال ، حتى يتأكد من صحة افتراضاته هذه بصورة لا تقبل الشك » (ص ٩٢) .

أما مراعاة مقتضيات اللغة المنقولة إليها ، فإن هذا يفلت كثيرا من المترجم . إن الاهتمام بالترجمة الحرفية ، التي تعتمد على نقل المفردات ، جعله لايهم بأداء المعنى المراد في اللغة المنقولة منها ، حسب روح اللغة المنقولة إليها ، وهى اللغة العربية في مثل تلك الحالة ، ويمكن أن نكتفى بمثالين من باب التدليل ، وليس من باب الاستقصاء .

المثال الأول ، يتمثل في العبارة "here you" ، وهى عبارة شائعة ، حتى في الحياة اليومية في لندن ، وتعنى « اتفضل » في اللغة العربية ، ولكن المترجم ينقلها هنا حرفيا ، ويقول « هنا أنت » (انظر ص ٢٢٩) .

أما المثال الثانى ، فهو يتعلق بترجمة الأعلام الشائعة تاريخيا ، وتملك مقابلا عربيا سائغا أيضا . إن أعلاما مثل أبرام ، وإيزاك ، وجيكوب ، وجوزيف ، ودافيد ، ومارى ، وجيزس ، لها ما يقابلها في اللغة العربية ، وهو : إبراهيم وإسحاق ، ويعقوب ، ويوسف ، وداود ، ومريم ، وعيسى . فالمترجم لا ينبغي أن يتحدث عن هذه الأعلام ، وكأنه يترجم لقارئ إنجليزى ، ولكن يجب أن يترجمها إلى اللغة العربية ، لأنه يتوجه بها إلى القارئ العربى . ولكننا نجد « الدسوقى فهمى » يترجم عنوان الفصل الثانى : إلى « الحال جيكون » ، بدلا من أن يترجمه إلى الحال يعقوب .

ولكن الترجمة غير الدقيقة ، قد تكون لها دلالات في ميدان الأدب المقارن ، أكثر مما يكون للترجمة الدقيقة . إن ترجمات المنفلوطى ليست هى من باب الترجمة الدقيقة ، ولكنها من باب التمهيد أو التعريب ، ولكنها قد فعلت الكثير في مسيرة الأدب العربى الحديث ، أكثر مما فعلته أو تفعله ترجمات جامعية دقيقة . وذلك ، لأن المنفلوطى اتخذ من هذا التعريب سلما للتعبير عن النزعة الرومانسية ، التي كانت سائدة في عصره ، وإشباعا للحظة تاريخية معينة . ومن هنا ، أقبل عليها الشباب إقبالا كبيرا ، مما جعلها تلعب دورا خطيرا في ازدهار الفن القصصى الحديث .

والأمر كذلك بالنسبة لترجمة رواية « أمريكا » فقد جاءت تعبيرا عن لحظة تاريخية معينة ، سادت فيها نزعة العبث . ومن هنا ، أقبل أدباء الستينيات على هذه الترجمة ، التي أدت دورا كبيرا تداخل مع عوامل آخر ، فأدى إلى سيادة النزعة الفارسية ، واستيحاء أدباء الستينيات لهذه النزعة في أعمالهم الروائية .

ولعل بذلك أكون قد اقتربت من إجابة السؤال المطروح سابقا ، عن المصدر الأساس للبطل المراءوغ عند أدباء الستينيات ، وهل هذا المصدر يتمثل في صورة البطل في طبعته العربية ، أو هو يتمثل في صورة البطل في طبعته الفاروسية؟

وظاهر ، أن النزعة العبثية قد سيطرت على أدباء الستينيات ، لأسباب عديدة ، فلم يلتفتوا إلى مافى رواية كافكا من حس شرقى ، يتمثل في تناول الشخصيات بخفة ، وفى الجو المرح الذى يشبه الاستعراضات ، وفى طابع الرحلة والمطاردة ، وأهم من كل ذلك الشكل الذى لا يدور فى نطاق التقليدية ، ولكنه يتخذ شكلا يقوم على مغامرات ساخرة داخل المجتمع ، ويعارض فيه كافكا ذلك الشكل المتمثل فى قصص الشطار. ولكنهم التفتوا إلى مافى هذه الرواية من نزعة فاروسية ، نتيجة للتشكيل الحضارى الذى أضفته الحضارة الأوروبية على هذا النوع من الأدب .

ومن هنا مالت معظم الروايات عند أدباء الستينيات إلى هذه النزعة العبثية . ويمكن أن نضرب مثلا على ذلك من واقع روايتين : إحداهما ، لعبده جبير ، تحت عنوان : « ثلاثية سبيل الشخص » . والأخرى ، لمحمدا مستجاب ، تحت عنوان : « نعمات عبد الحافظ » . مع احتراز لابد من التنبيه إليه ، وهو أننى لا أتناول هاتين الروايتين من حيث القيمة الفنية ، أو من حيث تأثيرهما الواضح فى مسيرة الرواية المصرية ، فقد سبق لى ذلك فى الجزء الرابع من كتاب « مقالات فى النقد الأدبى » . أما هنا ، فإننى أتعرض لهما من منظور النزعة العبثية ، ودلالاتها على فكرة التشكيل الحضارى ، ونحن نتابع مسيرة البطل المراءوغ من الشرق إلى الغرب ، أو من الغرب إلى الشرق .

أما « ثلاثية سبيل الشخص » ، فهى عن شخص يركب عجلة ويحوب دروب القاهرة ، بحثا عن شخص اسمه على ، وعن سبيل اسمه « سبيل الشخص » . إن عبده جبير هنا يعارض رحلات السندباد ، وقد نجح فى الإيهام بالمعارضة ؛ فجاء الشكل ، وجاءت اللغة ، وجاءت كل إشارة فى الرواية ، نخدم هذه المعارضة .

ولكنها معارضة من نوع فاروسى ، تتميز بالكآبة ، وبعبثية المحاولة . وقد سبق لى أن أوضحت ذلك بالتفصيل ، فى مقالة تحت عنوان : « سندباد على عجلة »^(١) ، وقلت :

« نحن هنا إزاء نموذج سندباد ، ولكنه سندباد من نوع جديد ، ومختلف تمام الاختلاف . فإن السندباد البحرى خرج يطلب الغنى ، ودخل فى مغامرات أثبت فيها تفوقه وسعة حيلته ، ثم عاد محملا بالكنوز ، ليستمتع بالدنيا ، وليجلس كل ليلة مع صحابه ، يأكل

(١) مجلة إبداع (يونية ١٩٨٤م) .

معهم أطايب الطعام ، ويقص عليهم مغامرات البحار. أما سندباد عبده جبير، فهو يبدأ الفصل الأول محبطا ، لا يجد من يمد له يد العون، ويدخل في الفصل الثانى السجن عن طريق الصدفة ، وينتهى في الفصل الثالث في جو المطاردة والهلوسة ، حتى ينفذ يده عن الأمر، ويأخذ فيما يأخذ فيه ، من صبر على لقمة العيش ، وسعى وراء الزوجة والأولاد ، وأخذ بطقوس الحياة ، « فهكذا هي الدنيا » ، وتلك هي آخر جملة تنتهى بها الرواية ، جملة صابرة مستسلمة ، قد نفضت يدها عن الأمر كله .

أما رواية « نعمان عبد الحافظ » ، فهي عن بطل مجرد من كل شيء ، لا ثقافة ، لا تاريخ ، ولا انتماء ، ولكن المؤلف يحركه خلال أحداث جادة ، ويعامله معاملة أبطال التاريخ . إن المعارضة هنا تأتى من باب التهكم اللاذع ، الذى يحيل خصلة الشعر في رأس نعمان ، إلى حدث كبير تهتز له الطبيعة ، وتشيب الولدان . ومستجاب يرمى من خلال هذا التهكم اللاذع ، إلى نوع من العبثية ، يتساوى فيها التافه من الأمور مع الجاد ، وتتساوى أحداث نعمان مع أحداث أبطال التاريخ ، وهى عبثية مغلفة بشيء من العنف جارح ، يجعل من كلمة الدم كلمة أثيرة في قاموس هذه الرواية . وهذا ما رصدته بالتفصيل في مقالة تحت عنوان « الرواية المصرية والبطل الوغد »^(١) ، وقلت :

« فإذا كانت الطبيعة تحتاج في مسرحيات شيكسبير ، لأن هناك شيئا ما قد مس نبل الأشياء ، فإنها هنا تحتاج من أجل قرن شعر . وإذا كانت خطيئة البطل التراجيدى في أنه يتحدى نبل الأشياء ، فإن خطيئة البطل الوغد هنا في أنه « مش متظاهر » . وهذا الاكتشاف الخطير الذى يثير الحس العبثى يتغلغل في بنية الرواية . إنه لا يرد في هذا الفصل ثم ينتهى ، بل يمتد إلى بقية الرواية ، وكأن العبث شيء أصيل في عالم نعمان عبد الحافظ . . . ومنظر الدم يتكرر في هذه الرواية ، فيزيد نعمة العنف توهجا . ينبثق الدم قانيا في فصل الختان ، بين الزغاريد والرقص وفرحة الأم . وينبثق الدم في فصل العرس « معلنا انتهاء الجزء الأول من حياة نعمان ، ومؤذنا للقوم المنتظرين بإطلاق أعيرتهم النارية ، والمنديل الدموى يلقي فوق رءوس الحشد . وبذلك الصورة الدامية تنتهى الرواية » .

فإذا كانت رواية عبده جبير قد جاءت خلال الشكل الشعبى ، فإن رواية مستجاب قد جاءت خلال الشكل التاريخى . وغيرهما كثيرون كتبوا خلال الشكل الأصيل ، سواء في صورته الشعبية أو التاريخية ، ولكنهم لم يستوحوا رؤية هذا الشكل ، كتعبير عن حضارتهم الشرقية ، بل ارتقوا في أحضان النزعة الفاوستية ، التى ألقت بظلالها عن طريق التشكيل

(١) مجلة إبداع (يناير ١٩٨٥) .

الحضارى ، على مختلف المظاهر الفكرية والفنية ، لأنها تصدر عن حضارة غالبية ، تستطيع أن تلوى عنق المغلوبين .

- ١٥ -

كانت هذه الرحلة التاريخية مع البطل المراوغ ، وهو ينتقل من الأدب الفصيح إلى الأدب الشعبي ، ومن الأدب العربى إلى الأدب الإنجليزى ، ثم أخيرا وهو يعود إلى مكانه منكسرا ، يدارى سوءته كما هو الحال عند مستجاب ، أو ينفض يديه عن الأمر كله ، كما هو الحال عند عبده جبير .

لقد عاد سندباد الليالى ظافرا محملا بالكنوز ، قد وجد نفسه ، ووجد أصحابه ، وجلس بينهم يستمتع بحياة تلقائية ، سعيدة وراضية . وحق له ذلك ، لأنه مرتبط بقومه ، يعبر عن أحلامهم ، ويعكس رؤيتهم . إنهم أعطوه فأعطاهم . أعطوه رؤية تحميه من الضياع ، فأعطاهم فنا ، يعبر عن وجدانهم ، ويعكس أحلامهم ، ويجسد خيالهم .
وتلك هى العبرة من هذا العرض التاريخى .

إنها عبرة تعنى فى المقام الأول ، أن التراث القصصى عند العرب هو نتيجة حضارة ، لها خصوصيتها ، التى تنعكس فى رؤية وفى تطبيق . ومن هنا ، كتب لهذا التراث الحياة والاستمرار ، ينتقل فى ثقة من جنس إلى جنس ، ومن حضارة إلى أخرى . يعبر البحار ، ويصعد الجبال ، دون أن يفقد نفسه ، كهذا الفارس العربى ، الذى يقتحم الصحراء ، ويصارع الظباء ، ثم يعود منتشيا يحمل صيده ، ويتغنى بشعره .

وهى عبرة تعنى أيضا ، فى المقام الثانى ، أهمية البحث عن الخصوصية ، ونحن نتكلم عن حضارة لنا معاصرة ، فبدون هذه الخصوصية ، نخضع للقانون التاريخى ، قانون «التشكيل الحضارى» ونصير كالماء نثلون بلون الإناء ، ويتحول السندباد ، أو على الزبيق ، أو السروجى . إلى شخصية تائهة ممزقة ، تماما مثل شخصية «مصطفى السعيد» فى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» ؛ فقد مسته جرثومة الحضارة الأوروبية ، كما يقول المؤلف ، فأفسدته ، حتى أسلمته إلى الانتحار ، وسط دوامات النيل المتداخلة ، التى أفقدته القدرة على التمييز ، واتخاذ الموقف ، فلا يدرى إن كانت ستتجه به إلى الجنوب ، أو تحمله إلى الشمال .

المصادر والمراجع باللغة العربية

مرتبة هجائيا حسب العنوان

- ١ - الأدب المقارن : محمد غنيمي هلال . (القاهرة - مكتبة الأنجلو - ١٩٦٢) .
- ٢ - أشبىجلر : عبد الرحمن بدوى (القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٤٥ م) .
- ٣ - الأغاني : أبو الفرج الأصبهاني . (القاهرة - طبعة دار الكتب) .
- ٤ - ألف ليلة وليلة (٤ أجزاء) . (القاهرة - مكتبة صبيح - د . ت) .
- ٥ - أمريكا : فرانز كافكا . ترجمة : الدسوقي فهمى . (القاهرة - روايات الهلال - أغسطس ١٩٧٠ م) .
- ٦ - أيام وليلى السندباد : ألفريد فرج . (القاهرة - كتاب الهلال - ١٩٨٧ م) .
- ٧ - ثلاثية سبيل الشخص : عبده جبير . (القاهرة - دار التنوير - ١٩٨٣ م) .
- ٨ - حديث عيسى بن هشام : محمد المويلحي . (القاهرة - دار المعارف - د . ت) .
- ٩ - الخوات والقصر : الطاهر وطار . (القاهرة - روايات الهلال - يونيو ١٩٨٧ م) .
- ١٠ - رحلة ابن فطومة : نجيب محفوظ . (القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٨٣ م) .
- ١١ - رسالة الغفران : أبو العلاء المعرى . (القاهرة - دار صادر - د . ت) .
- ١٢ - شرح مقامات الحريري : الشريشى . (القاهرة - المؤسسة العربية الحديثة - د . ت) .
- ١٣ - ظاهرة الكدية فى الأدب العربى : د . حسن إسماعيل (القاهرة - مكتبة الزهراء - ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م) .
- ١٤ - العقد الفريد : ابن عبد ربه . (القاهرة - المكتبة التجارية الكبرى - د . ت) .
- ١٥ - على الزبيق : فاروق خورشيد . (القاهرة - روايات الهلال - ١٩٦٧ م) .
- ١٦ - قصص العشاق النثرية : عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٧ م) .
- ١٧ - القضية : كافكا . (القاهرة - دار الكاتب العربى - د . ت) .
- ١٨ - ليالى ألف ليلة وليلة : نجيب محفوظ . (القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٨١ م) .
- ١٩ - مقالات فى النقد الأدبى : عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة - دار الهداية - ١٥ جزءا) .

- ٢٠- المقامات الأدبية : الحريرى . (القاهرة-الخليى - ١٩٥٠م) .
- ٢١- نعمان عبد الحافظ : محمد مستجاب . (القاهرة- مكتبة النيل - ١٩٨٢م) .
- ٢٢- النقد الأدبى الحديث : محمد غنىمى هلال . (القاهرة- نهضة مصر - ١٩٧٣م) .
- ٢٣- الوسطية العربية : عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة- دار المعارف - ٥ أجزاء) .

المصادر والمراجع باللغة الإنجليزية

مرتبة هجائيا حسب المؤلف

- 1- David, Cecile, Poets and Story Tellers, London, N.D.
- 2 - Fowler, Roger (ed) A Dictionary of Critical Terms, London 1973.
- 3 - I.A. Gudden (ed) A.Dictionary of Literary Terms, Penguin Book. 1979.
- 4 - Kafka, Franz, Amerika, New York, 1964.
- 5 - Malcolm Bradbury (ed), The Novel Today, London 1978.
- 6 - Roleit Taubman , (ed), the Penguin Book to European Short Stories, London, 1969.
- 7 - Shipley, A Dictionary of L iterary Terms, London 1970.
- 8 - Tresk, Georgiann and Burkhart (Eds.) Storytellers and their Arts, New York 1973.

الفصل الثانى

البنائية

بين الحريرى ورولان بارت

دراسة مقارنة حول المناهج الأدبية

- ١ -

أقرأ للواحد من نقاد الحداثة ، فكأننى قد قرأت للجميع . وأقرأ كتاب الواحد منهم ، فكأننى قد قرأت جميع كتبه .

وما أظن أن ذلك بسبب ذكاء نادر عندى ، وإنما لأن المصادر واحدة . واللغة واحدة . بل إن المصطلحات والأعلام تكاد تتكرر من ناقد إلى ناقد ، ومن كتاب إلى آخر .

- ٢ -

وليس من الصعب متابعة المصادر عند نقاد الحداثة ؛ فهم يذكرونها ، ويكررونها ، ويتباهون بها . ونظرة إلى ثبت المصادر فى مؤلفاتهم ، أو إلى فهارس الأعلام عندهم ، تدل على المباهاة الشديدة بالمصادر الأجنبية ، وعلى الولع بترديد الأعلام الإفرنجية .

وهم ، بذلك ، يريدون أن يظهروا بمظهر المتعالى على القارئ ؛ يعرفون ما لا يعرف ، ويرددون من المصطلحات ما لا يردد ، ويلوكون ألسنتهم بالأعلام الأعجمية بما لا تستطيعه ألسنة الآخرين ، ويضعون الكثير من الكلمات الأجنبية فى مقابل الكلمات العربية ، وتبدو الصفحة الواحدة عند بعضهم خليطاً عجيباً من الحروف العربية والأجنبية ، تربك القارئ العربى والأجنبى معاً ؛ فكأنها لم تكتب بلغة واحدة ، ولكن كتبت بلغات عديدة .

- ٣ -

وتبلغ العزلة ببعضهم أن يتعشق كاتباً أجنبياً ، ويتوحد بأفكاره . فهو يردد اسمه فى كل مناسبة ، ويشير إليه فى كل مرجع ، ويصبح فى النهاية صدى له ، يود حتى أن يتسمى باسمه لو استطاع .

وهكذا ، عرفت ثقافتنا العربية المعاصرة من يتعصبون لسويسير ، حتى أصبح سويسير عربياً ، ومن يتعصبون لبوشلار حتى أصبح بوشلار عربياً ، ومن يتعصبون لرولان بارت ، حتى تحول إلى رولان فى طبعة عربية .

- ٤ -

وتبدو المصطلحات عند نقاد الحداثة في صورة مربكة . فمصطلح مثل « النقد الجديد » يختلط مع مصطلح مثل « الحداثة » . ومصطلح مثل « الرواية الجديدة » ، يختلط مع مصطلح مثل « الرواية الضد » . ومصطلح مثل « تيار الشعور » ، يختلط مع مصطلح « الرواية النفسية » . ومصطلح مثل « العبثية » ، يختلط مع مصطلح مثل « العدمية » و«اللاشيئية» أو حتى « الوجودية » .

- ٥ -

والأعلام ، أيضا ، تتداخل . إن كتابا من القرن التاسع عشر يوضعون في سلة واحدة مع كتاب من القرن العشرين ، مع الفارقين التاريخي والمنهجي بين كل منهم . وإن كتابا ، مثل كافكا ، يوضع في التيار العبثي مع صمويل بيكيت ، دون تبيين للفارق . وكاتب ، مثل سارتر ، ينظر إليه ككاتب طليعي لا يختلف عن يونسكو .

- ٦ -

وتكون النتيجة أن القارئ لايعرف شيئا . وأتحدى أى قارئ أن يخرج من مؤلفات نقاد الحداثة في العالم العربي ، بالفارق بين البنيوية ومابعد البنيوية ، والحداثة وما بعد الحداثة ، والسيميولوجية والتشريحية ، والأسلوبية والألسنية . أو يعرف الفروق الدقيقة بين مناهج كل من : كافكا ، وبيكيت ، وسارتر ، ويونسكو ، وفولكنر وألان روب جرييه .

إن القارئ لايعرف ذلك لسبب بسيط ، وهو أن المؤلف نفسه لايفهم مايقراء . هو فقط مأخوذ بالحداثة . يسرع إلى تقديم المصطلحات الأعجمية ، والأعلام الأجنبية . ويكتسب بذلك منزلة عند القارئ ، وتتسابق الصحف وأجهزة الإعلام إلى التقاط هممته ؛ فهو يعرف مالا يعرفه غيره ، وهو يجيد ثقافة العالم الغربى أكثر مما يجيدها الآخرون ، وهو يرطن بلغاتهم ، ويتحمس لأفكارهم أكثر مما هم يتحمسون .

- ٧ -

ومن الصعب جدا أن تصنف أقوال الحداثة في العالم العربى ، أو وصفها في سياق منظم ومفهوم ؛ فهي كثيرة ، متداخلة ومتضاربة .

ولكن ، وعن طريق الاستعانة بالمصادر الأصلية التى نقلوا منها ، يمكن تصنيف أفكارهم فى ثلاث قضايا ، وكل قضية تترتب على الأخرى ، وذلك على النحو الآتى :

١ - موت المؤلف .

٢ - النصية ، أو ما يمكن أن نسميه بالتركيز على الشكل ، كنتيجة للقضية الأولى .

٣ - مشاركة القارئ كنتيجة للنتيجة .

وهى قضايا مقتطعة برمتها من سياقها الغربى ، ودون أن تجد لها سياقاً مناسباً فى العالم العربى ، لأنها فى الأساس مرتبطة بلحظة تاريخية معينة ، وبظروف بيئية خاصة . فتجربتها من هذا السياق التاريخى والبيئى يعنى تجربتها من معانيها الحقيقية ، وتحويلها إلى قضايا باردة . تفتقد المبرر ، وتقال للمباهاة أو للتدريب ذهنى .

موت المؤلف

- ٨ -

إن فكرة موت المؤلف ترتد فى مصدرها الغربى ، إلى جذور فلسفية ، تمتد إلى بنية الحضارة الأوروبية نفسها .

فقد أعلن « نيتشة » مقولة « موت الإله » ، ولاقت هذه الفكرة ترحيباً شديداً فى الأوساط الأدبية والفكرية ، لأنها كانت تعبيراً عن اللحظة التاريخية ، التى تمر بها أوروبا فى ذلك الحين .

فهذه المقولة ، تعنى زحزحة الغيبيات والميتافيزيقيات بعيداً ، لتفسح الطريق أمام ظهور الإنسان . فالحقيقة هى ما يستطيعه الإنسان ، وما يمكن أن يكون فى متناوله ، وما عدا ذلك فهو ميت ، أو ينبغى أن يعد ميتاً .

وهذا المفهوم ، يعنى صياغة جديدة للمذهب الإنسانى "Humanism" ، الذى تأسست عليه الحضارة الأوروبية ، منذ نشأتها فى عصر النهضة ، وهو مذهب يجعل التفكير دائماً محصوراً فيما هو من إمكانية الإنسان ، ويبعد عن المسرح كل ما هو وراء ذلك ، ويعتبره نوعاً من الميتافيزيقيات ، أى ما وراء الطبيعة ، كما تفيد الترجمة الحرفية لهذه الكلمة .

وقد انتقلت مقولة « موت الإله » إلى الأدب ونقده ، تحت مسميات متشابهة . فأعلن الأدباء موت الشخصية فى مجال الأدب ، وأعلن النقاد موت المؤلف فى مجال النقد ، وغير ذلك من مسميات ، ترتد فى جملتها إلى مقولة « نيتشة » الفلسفية ، وتعكس بنية الحضارة الأوروبية .

كانت الشخصية في العصر الواقعي ، وخاصة في روايات « بلزاك » و« ديكنز » ، هي محور العمل الأدبي ، تعكس - في حالة البطولة الفردية - موقف المؤلف من المسائل المطروحة ، وتعكس - في حالة التعدد - وجهات النظر المختلفة التي تمثلها كل شخصية من شخصيات العمل الأدبي .

ومن هنا ، كان المؤلف يحرص على رسم الشخصية في صدق فني . فهو يقدم أوصافها الحسية ، وهو يتسلل إلى نفسياتها الداخلية ، وهو في كل ذلك يحاول أن يبعث الشخصية حية وتضاهي الواقع .

ومن هنا ، فإن بعض الشخصيات الأدبية ، تكتسب شهرة أكثر مما تكتسبه الشخصيات التاريخية أو الواقعية . إن شخصيات ديستوفسكي وتولستوي وبلزاك وشيكسبير لها من الشهرة والوجود ما يفوق الكثير من الشخصيات الحقيقية .

وكان هذا الدور للشخصية يعكس تركيبة المجتمع البورجوازي في أوروبا ؛ فهو مجتمع يقوم على الصراع والغلبة . وينتهي الصراع في نهاية الأمر إلى بروز إحدى الشخصيات التي تمثل دور البطولة ، وتكون محور ارتكاز ، تدور حولها بقية الشخصيات .

وتغير هذا الموقف مع التغيرات السياسية ، ومع التقليل من البطولة الفردية ، والتهوين من الضغوط الاجتماعية ، والتقاليد الموروثة ، وإفساح الطريق للإنسان لكي يعبر عن ذاته ، ويصنع نفسه .

ومن هنا ، أصدر كلود أولبير مسرحية ، تحت عنوان « موت الشخصية »^(١) ، اعتبرت نقطة تحول ، لأنها قامت على مفترق طرق بين الشخصية بالمعنى البلزاكي ، دين الشخصية بمعناها الجديد .

ومن هنا ، تعتمد الفنان أن يشوه معالم الشخصية ، وأن يجرداها حتى من الاسم . « فجيدي Gide ابتعد عن اسم الأسرة بشخصياته حتى لا يضعهم في عالم شبيه بعالم القارئ . وبطل كافكا سمي بالحرف الأول K ، والذي ربما يرمز إلى كافكا نفسه . وجويس استخدم أيضا بعض الحروف مثل H.C.E . وفولكنر في روايته الصخب والعنف ، كان يستخدم الاسم الواحد لشخصيتين مختلفتين ، فكان يطلق اسم كونتين على الخال وبنت أخته ، ويطلق اسم كادي على الأم والبنت معاً . وكان الاسم ينتقل من شخصية إلى أخرى أمام عين

Surfiction , P. 1012. (١)

القارئ ، مثل قطعة السكر أمام أنف الكلب . إن القارئ ، بذلك ، يظل دائما في حالة استنفار ، وبدلا من أن يترك نفسه للأعمدة التقليدية تهديه طريقه ، أو إلى العادة تملق كسله ، يضطر إلى التعرف على شخصياته دون بطاقة^(١) . وبيكيت غير اسم وشكل بطله في رواية واحدة^(٢) .

والشخصية في إحدى روايات جرييه ترفض أن تكون لها وظيفة محددة . مرة تكون كاتبا ، وثانية رساما ، وثالثة ممثلا ، ورابعة مرابيا ، وخامسة دكتورا ، وسادسة عميلا لإحدى المخابرات . حتى جنسيتها لا تعرفها ، إن كانت فرنسية ، أو هولندية ، أو بريطانية^(٣) .

إن الهدف هو إخفاء الشخصية ، التي ترفض كل بعد نفسى أو جسدى يقرها إلى القارئ ؛ فلا اسم ، ولا وظيفة ، ولا انتماء . إن شخصيات سارتر غير شرعية ، وشخصيات ديورا تميل إلى الضديات ، وشخصيات ساروت غير حقيقية .

ومن ثم ، نفر الأديب المبدع من علم النفس التحليلي ، الذى يتبطن داخل الشخصية ، ويقدم أبعادها النفسية . وقد رفض المبدع كل « تكنيك » فنى ، يقوم على هذا التحليل النفسى ، وفضل علم النفس الوصفى Descriptive Psychology ، تأثرا بآراء هو سرل وسارتر حول الاهتمام بالظواهرات .

إن الشخصية الجديدة صورة « للغريب » ، الذى لا يستجيب للمتغيرات الاجتماعية ، مثل روكانتان عند سارتر ، ومير سول عند كامى ؛ فكلاهما إنسان متوحد لاطموح ، ولا قيم متعالية .

وكذلك الشخصية عند « جرييه » ، دائما في حالة بحث ، وهو بحث يخلق بنفسه دلالات نفسه : « هل للواقع معنى ؟ لا يستطيع الفنان الآن أن يجيب عن هذا ، وكل ما يستطيعه بعد أن يفرغ من عمله ، أن يدعى أن العالم قد أصبح له معنى . إننا لانستطيع أن نؤمن بالنظام المتعالى ، الذى كان يفرضه القرن التاسع عشر ؛ فنحن نؤمن بالإنسان الذى يستطيع أن يمنح العالم دلالاته ، ومن خلال الأشكال التى يخلقها . إن البطل الجديد أكثر فردية من بطل بلزاك . فالمؤلف في الرواية التقليدية ، حاضر في كل شيء ، وعالم بكل شيء إنه يعلم ماضى الشخصية وحاضرها ومستقبلها ، ويعرف بواعثها الشخصية ، ويستطيع أن يتنبأ بحدود أفعالها . إنه باختصار إله يحرك شخوص رواياته . والعكس تماما في الرواية

Towards a New Novel, P.58. (١)

Surfiction, P. 106. (٢)

Towards a New Novel, P.140. (٣)

الجديدة، فالإنسان، وليس المؤلف، هو الذى يرى ويحس ويتخيل، إنسان محدود فى زمان ومكان، وله عواطف وانفعالات خاصة، إنسان مثل كل إنسان، والرواية لا تقدم شيئاً سوى تجربة هذا الإنسان»^(١).

وتؤكد ساروت هذه المعانى. فتجربة الشخصية تتحول إلى مغامرة خاصة، وهى نقطة انطلاق للمؤلف والقارئ معاً، يبارسان تجربتيهما الخاصتين. «إن الشخصية هجرت المعنى البلاغى، الذى كانت تحاول فيه أن تقبض على الحقيقة. إن هذا المعنى يفترض فى القارئ حالة كسل وخوف من الجديد، إن القارئ اليوم يعرف أن الشخصية ليست سوى بطاقة، يستخدمها لتصنيف مشاعره الخاصة. هو قارئ ناضج، عرف جيمس جويس وبروست وفرويد، وأدرك المعانى الدقيقة، التى تميز بين شخصية وأخرى، وتعطى لكل شخصية مسارها الخاص. إن الشخصية ذات وجود احتياطى ومحدود، مجرد وجود اقتطع من النسيج العام، الذى يضمنا جميعاً. لقد أمسك داخل الشبكة، أى داخل الكون العام. والقارئ مثل الجراح الذى يركز على نقطة صغيرة، وينسى بقية أجزاء الجسم. إنه يركز على حالته النفسية الجديدة، وينسى بقية الحقائق العامة، ومنذ أن ألحت المدرسة الموضوعية، على أنه لاجدوى من محاكاة الحياة، أو إعادة خلقها، لأنها تحتوى على تعقيدات كثيرة، منذ ذلك الحين فضل القارئ أن يحصر طاقته، فى الافتراضات التى تبحث عن الحقيقة، وأن يستخدم وسائله الخاصة، لكى يتنزع الأسرار من المغاليق التى أمامه، لقد بدأ يشك فى المؤلف، وفيما إذا كانت مقترحاته تستطيع أن تجعله يدرك الموضوع. إن الشخصية بدأت عصر الشك، رافضة كل الحلول الجاهزة»^(٢).

النصبة

- ١٠ -

ويأتى النقد فى العالم الغربى فيبارك هذا الوضع، ويعلن «موت المؤلف». إنه لا يأتى من فراغ، فهو امتداد لفلسفة تضرب فى بنية الحضارة الأوروبية. وهو يستخلص أحكامه من نماذج أدبية، عند جيمس وبروست وجرييه وساروت. لقد حرصت فى الفقرة السابقة أن أكثر من أقوال الأدباء، وأن أشير إلى أعلام الرواية، لكى يدرك القارئ أن أحكام النقد فى العالم الغربى، إنما تتأسس على فلسفة ونماذج، ليست مستوردة من باب المباهاة، والتلاعب اللفظى.

(١) Towards a New Novel, P.140.

(٢) The Age of Suspicion, P.87.

إن جريبه في النص السابق، حين يشبه المؤلف بإله، إنما يريد أن يشير إلى مقولة نيتشة، وهي مقولة تعبر عن لحظة تاريخية قديمة، وعن حالة تاريخية جديدة.

وساروت، حين تتحدث في النص السابق، عن القارئ الذي يخلق الشخصية من جديد، ولا يتعامل مع شخصية جاهزة تفرض عليه الموقف، إنما بذلك تشير إلى قارئ معين، أو على حد تعبيرها إلى قارئ ناضج، عرف جيمس وبيروست، وفهم الفرق بين الواقعية التي تحاكى الواقع، والموضوعية التي تتحدث عن واقعها الخاص، الذي يقطعه من السياق العام.

إن موت الشخصية، يعني اختفاء القيمة في الأدب. ويأتى النقد عقب ذلك، فيبعد لهذا المعنى، وي طرح مقولة «موت المؤلف»، ويعنى بها اختفاء كل القيم التاريخية، أو الاجتماعية، أو النفسية، أو حتى «الفنية».

وأقول حتى «الفنية» لأشير بذلك إلى جماعة «الفن للفن» art for art sake، التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وهي جماعة تحارب الخطابة والمباشرة والعظة في الأدب، ولكنها تحتفى بالقيمة الفنية، التي تجعل من الأدب رسالة، تظهر القارئ، وتخفف من نوازعه الشريرة.

إن موت المؤلف يعنى انتهاء عالم الميتافيزيقيات، أى ما وراء النص، وطرح النص كعالم مستقل بنفسه، لا يعتمد على شيء خارجه.

وتكتب سوزان سونتاج Susan Sontag كتابا، تحت عنوان «منع التأويل» Against Interpretation تهاجم فيه فكرة القيمة في الأدب تحت أى مسمى، وتنظر إلى النص كشئ قائم بنفسه لا يحتاج إلى تأويل من خارجه.

إن التأويل هو لعنة الثقافة على الأدب، كما تقول سونتاج، فهو ينتهك النص ويحوّله إلى مقالة.

إن التأويل نشأ قديما، بعد أن فقدت الأسطورة معناها. وأراد العلم أن يمنحها معنى جديدا فأولها. إنه لم يستطع أن يلغى النص، فقد كان في القديم نصا مقدسا، فحوّره إلى معانٍ أخرى.

أما التأويل في العصر الحديث فهو أشد لعنة، إنه لم يحترم النص، ولم يبق على قداسته، بل انتهكه وفرض عليه معانى عقلية بعيدة عنه. إن ماركس يؤول النص لأغراض اجتماعية وصراعات طبقية، وإن فرويد يؤول النص من أجل تحليلات نفسية، وكل منهما يبتعد عن النص ليتحدث عما وراءه.

وتضرب سونتاج مثالا على لعنة التأويل من أعمال كافكا. فقد تعرض لعدة تأويلات، كل منها تضعه في جانب قد يختلف عن الآخر، ويُظهر كافكا بمظهر غريب.

فعلماء الاجتماع يرون في كافكا صورة للإحباط في عصر البيروقراطية التي تسلب الذات حرمتها. وعلماء النفس يرون في أعماله عقدة بسبب الأب أو بسبب العجز الجنسي. وعلماء الدين يرون في رواية « القضية » صورة للعدالة الإلهية التي تتدخل في الوقت المناسب. ويرون في رواية « القلعة » محاولة للحصول على إذن لدخول السماء من جديد.

- ١١ -

إن اختفاء القيمة في العمل الأدبي، يفسح الطريق للاحتفاء بالنص كما هو، أى كعالم مكتف بذاته؛ قيمته فيه، وليست فيما يشير إليه من تلميحات خارجية.

وسونتاج في كتابها السابق تستخدم مصطلح "Trensparence" وتعنى به معاملة النص من الخارج، ودون الغوص في الأعماق.

والتركيز على النص كبنية أو نسيج، لم يأت عند نقاد الحداثة في الغرب من فراغ، بل سبقته أعمال أدبية، تخلصت من الشخصية بمعناها البلازكى، وحلت محلها شخصية أخرى، شفافة Transparen ce لاتشير إلى شيء خارج عالمها، ومرنة كلدائن الزجاج المحمى، تستنفر القارئ ليشكلها كما يريد، وفي الآن نفسه.

وحين أقول « في الآن نفسه » فإن هذا يعنى أنها لا تخضع لقوالب قد أعدت في لحظة سابقة، بل هى تتهيا للقالب الذى يصنعه القارئ. وهنا يتضخم دور القارئ، ويتحول إلى منتج وليس إلى مستهلك، كما سنذكر حينما نصل إلى النتيجة الأخيرة تحت عنوان « مشاركة القارئ ».

وتضرب سونتاج أمثلة لهذا النوع من الأدب الأملس من واقع روايات ساروت.

إن رواية Marlereau هى عن شاب لا يحمل أسما، يعيش مع خاله وخالته، ومع آخر يسمى Martereau. إن الشاب مشغول بعملية بحث حول الظروف Surrouned التى تحيط به وبذلك المجموعة التى يرتبط بها لأسباب لا يعرفها. والرواية تخلو من الحدث، سوى حدث وحيد، وهو مشروع الخال بأن يشتري له بيتنا فى الريف. ويخيل للقارئ فى أول الأمر أن مارتيريو قد خدع الخال فى هذا المشروع، ولكنه يكتشف فى نهاية الأمر أن هذه مجرد شكوك لاتستند على أساس. إن شخصيات الرواية لا يرتكبون حدثا على الإطلاق. هم يتحركون ويخفقون، ويرتجفون، وبدافع من التفصيلات الثقافية، التى تمتلئ بها الحياة اليومية.

ويلتمس كولر Culler أمثلته لهذا النوع من الأدب الأملس ، والذي يخلو، على حد تعبيره، من القصدية indetermented Meaning يلتمسه في روايات فلوبير Flaubert فهي تخلو من الحقائق الثابتة، وتختلف اختلافا جذريا عن روايات بلزاك، فيقول، « لا توجد عند فلوبير فقرات كثيرة لاتخضع للغرض الموضوعي ، ولا تجدى معها العمليات التفسيرية»^(١). ثم يورد مجموعة من هذه الفقرات اللغوية، التي تخلو من المعنى ، حتى المعانى التي يشير إليها فلوبير في بعض الأحيان، كأن يوردها بطريقة عارضة وعشوائية، وبصيغة المحاكاة الساخرة للعمليات التفسيرية في روايات بلزاك.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك ماسبق أن ذكرته عن رواية « الممحاولات » لألان روب جرييه ، والتي صدرت سنة ١٩٥٣م^(٢).

فالرواية ، على المستوى الظاهري، تقليد ساخر لقصة « أوديب ». هي عن شاب يدعى « دلاس » أرسلته الحكومة كمبعوث للتحقيق في جريمة قتل ، وتنتهى الرواية وقد اعترف الشاب بالجريمة ، وبأن القاتل هو أبوه.

وتتناثر في الرواية إشارات إلى أوديب ، وإلى الألغاز التي يطرحها أبو الهول ، وهناك صلات بين مدينة طيبة ومنزل الضحية .

وقد تعرضت هذه الرواية لتفسيرات كثيرة، نفسية وتاريخية وعقائدية ورمزية ، ووجد فيها البعض ظلالة لجيمس جويس في روايته « يوليوس » ، وظلالا لسارتر في روايته « الغثيان »^(٣).

ولكن كل ذلك فهم قاصر للرواية، وتمزيق لعالم جرييه ، وهو عالم يتميز بالتحولات، والتمزقات ، وإنهاك التسلسل التاريخي ، واستخدام الوصف في ذاته دون دلالة . « إن هذه الإشارات إلى القصص القديمة ، تختلط بإشارات إلى الرواية البوليسية ، فتعطى جوا مرعبا لمأساة قدرية ، دون أن تحمل مغزى خلقيا ، أو تضمينا فلسفيا ، مما نجده في الأسطورة القديمة . إن جرييه يستخدم أسطورة أوديب كإطار فقط ، يصبح من البعث أن تستنتج منه مفهوما عن القدر أو غيره »^(٤).

والوصف عند جرييه يأخذ مفهوما مغايرا للوصف عند سارتر. فليس هناك صلة بين وصف دلاس لقطعة الطماطم ، ووصف روكاتان لجذع الشجرة. فسارتر، لايزال حريصا على الرمز وعلى التضمينات الثقافية، أما جرييه فهو يهتم للوصف بذاته دون أى

(٢) انظر : « لقطات » (المقدمة) ص ٥٤ .

The French Nem Novel, P. 120. (٤)

literatwre against itself, p. 158. (١)

Alain Robbe- Grillet P.16. (٣)

تضمينات . إن موضوعه قائم هناك يتحدى ، ويرفض أى معنى يعطيه له الإنسان . «وجريه نفسه كان واعيا بهذا الفرق المنهجى ، حين تحدث عن أخطار النظر، فهو قد يجلب الشئ إلى المقدمة ، ولايعيده إلى مكانه من جديد، كما فى رواية الغثيان ، فيستأثر بالأهمية . وكان روكانتان يحس بذلك حين يمس مقبض الباب أو حين تقع عينه على قطعة حجر . أما النظر فى الرواية الجديدة ، فيقتصر على وصف الأبعاد ، ويقف عند مد الخطوط ، ويدع كل شئ فى مكانه»^(١) .

وكان حلم فلوير هو « بناء شئ من لاشئ . يقف وحده دون الاستناد إلى شئ » كما ذكر « كولر » فى كتابه عن فلوير .

وجريه أيضا يطمح إلى أن يتحول الأدب إلى بناء منه فيه ، لاتعتمد قيمته على الإحالة إلى شئ خارج .

وهنا ، تأخذ قضية الالتزام عند جريه مفهوما جديدا ، إنها وعى من المؤلف بمشكلات لغته ، ومحاولته للتغلب على هذه المشكلات . إن الالتزام الوحيد هو بالأدب . لا يوجد شئ آخر . قبل أو خارجى . وسواء كان سياسيا أو اجتماعيا أو نفسيا . كل شئ يأتى من داخل الأدب ، لاشئ فوقه ، لايقين ، وليس لدى الكاتب مايقوله ، ولكن لديه طريقة للقول ، هى مشروعه ، وهى عمله ، وهى التى قد أصبحت مضمونه .

وهنا يمكن أن تحل إشكالية المضمون والشكل كما يرى جريه ، وهى ثنائية حدثت فى عهد الرأسمالية التى تؤمن بالحقائق الثابتة ، وفى المعسكر الشرقى الذى يوجه الأدب لخدمة المادة والمصنع . وحين سئل أحد الروس عن الشكلية ، أشار ساخرا إلى الحمار الوحشى ، وقال : هذه هى الشكلية . وتلك سخرية لامبر لها ، وتدلل على سوء فهم . فالحمار الوحشى شئ قائم بذاته . إنه موجود وكفى . وكذلك العمل الفنى هو شكل حى قائم بذاته ، لا يحتاج إلى تعليل . إنه كالحمار الوحشى لا يحتاج إلى انشطار ، وإلا فقد وجوده .

إن العمل الفنى إنما يقاس بشكله فيما يؤكد جريه . فلو لجأت إلى رواية « الغريب » ، وحولتها من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب ، لفسدت الرواية ، واختفى عالم كامى . إن الفن ليس ورقة مذهبة تلف بها قطعة بسكويت ، إن المقولة القديمة : « فلان لديه شئ » يقوله ، وقد قاله بطريقة جيدة ، هى مقولة خاطئة ، وأفضل منها أن تقول : « كيف قال ذلك ؟ » .

إن هدف جريه أن يؤسس روايته على السطح . فالأشياء فى أماكنها ، والناس فى أماكنهم هو موضوع روايته . إنها عبارة عن تجربة الإنسان المباشرة مع ماحوله ، دون أن يتستر خلف الطرق التحليلية أو الميتافيزيقية أو النفسية . إن الرواية ، فى ظنه ، لم تعد وحيا

سماويا ، بل هى مرتبطة بالأرض ، ولم نعد ننظر إلى العالم بعين الكاهن أو العالم ، بل أصبحنا ننظر بعين الرجل الذى يمشى فى مدينته ، لايهتم بأى شىء آخر، عدا المنظر الذى أمامه .

حرصت على إبراز كثير من المسائل التطبيقية ، لشرح فكرة العمل الأدبى كنسيج ، وهى فكرة تتخذ عناوين من كاتب إلى كاتب ، ولكن الجميع يتفقون على معاملة النص كما هو (it is) ، أى كوجود منه فيه ، وليس كوسيلة إلى أهداف خارجية .

وهذه الفكرة قد استتجها النقد الغربى ، كما رأينا ، من تطبيقات عديدة ، تمتد لتشمل ساروت ، وفلوبير ، وجرييه ، وكامى ، وسارتر ، وغيرهم ، وهى تطبيقات مثيرة للجدل ، الذى ينه للفروق الدقيقة بين كل عمل وعمل ، وكاتب وكاتب ، ومذهب ومذهب ، كهذا الفرق فى الوصف بين رواية « المحاولات » ورواية « الغيثان » .

- ١٢ -

إن التركيز على الشكل يعتبر أمرا لافتا للنظر فى مسيرة النقد الغربى ، لأنه نقد يركز على المضمون بالدرجة الأولى .

ولست أسوق هذا الحكم العام تخميننا من عندى ، ولا ادعاء بأننى أحيط بمسيرة النقد الغربى فى سياقها التاريخى العام . ولكنه حكم أستنتجه من واقع اعترافات الحداثيين فى العالم الغربى ، الذين يرون فى فكرة الحداثة ثورة ، تفصل بين مرحلتين تاريخيتين ، أو كما يطلقون عليها ، نقلة جذرية break through تقع فى مفترق طريق ، يفصل بين عهد يركز على المضمون ، وآخر يركز على الشكل .

سونتاج مثلا فى كتابها السابق ، (P. 3) ، ترى أن نظرية المحاكاة التى سيطرت على الفكر الإغريقى ، وانتقلت إلى الفكر الأوروبى هى المسئولة عن توجيه الأنظار إلى الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل . وعلى الرغم من أن هذه النظرية لقيت المراجعة من بعض النقاد فى العصر الحديث ، ممن كانوا يرون أن الفن ليس محاكاة ولكنه تعبير ذاتى ، على الرغم من ذلك فقد ظلت هذه النظرية تفرض سطوتها ، وظل الاهتمام بالمحتوى يفرض سطوته أيضا ، وخاصة عند من يعنون بالإجابة عن سؤال ماذا يقول المؤلف .

ومن هنا ، فإن سونتاج ترى (P.12) أن مصطلحات النقد القديم مستمدة من فكرة المحاكاة ، وبفكرة المكان Spotial عند الإغريق ، وهذا هو السبب فى أننا نملك مصطلحات حول الفنون المحددة بالمكان ، أكثر من المصطلحات حول الفنون المحددة بالزمان .

وهي تدعو إلى لغة جديدة للنقد تتحرر من المكان والمحاكاة، وتتوجه إلى مخاطبة الحواس دون الغوص في الأعماق، لغة لا تركز على المضمون، ولا تخضع للمحتوى الثقافي، لغة تخاطب الحواس وتدرجها على الاستمتاع المباشر بالنص، فتقول (P. 13) .

« إن أول شيء نحتاج إليه هو أن نركز على الشكل . لأن التركيز على المضمون يثير الرغبة في التفسير . ومن هنا ، فنحن نحتاج إلى قاموس لغوي يركز على الشكل ، ويصف أكثر مما يحكم . . . إن حواسنا مرتبطة كثيرا بالثقافة ، والنتيجة خسارة فادحة للتجربة ، التي تصافح فيها الحواس الأشياء وجها لوجه . إن الحياة المعاصرة تسيء إلى قدراتنا الحسية . والواجب أن نسترد منذ الآن حواسنا (وعلى النقد أن يساعدنا في ذلك) ، يجب أن نتعلم كيف نرى أكثر ، ونسمع أكثر ، ونحس أكثر . إن واجبنا لن يكون في أن نقبض على المحتوى ونستخلصه من الشيء ، بل في أن ننظر إلى الأشياء كما هي قائمة . واجبنا ألا نركز على المحتوى ، حتى لا يصرفنا عن رؤية الشيء في حد ذاته . إن لغة النقد المعاصر ينبغي أن ترينا كيف يكون ما هو كائن ، بدلا من أن تهتم بالكشف عما يعنيه هذا الكائن . نحن نحتاج إلى « حسية » الفن ، أكثر مما نحتاج إلى تفسيره » .

فالتركيز على الشكل ، إذن ، هو فكرة لافته للنظر ، وتستحق التحليل في مسيرة الحضارة الغربية ، التي صرفت جل اهتمامها إلى التركيز على المضمون والمحاكاة والمكان .

ومن هنا ، نجد الغربيين يحتفون كثيرا بتلك الحركات التي تركز على الشكل ، من أمثال الفن للفن ، والشكلية الروسية ، والنقاد الجدد ، والحدائث ، وما بعد الحدائث ، والبنائية ، والأسلوبية ، وغير ذلك من حركات مشابهة ، تهتم بها كتب النقد ، ويعتبرونها فتحا جديدا في مسيرة الحركة الأدبية .

مشاركة القارئ

- ١٣ -

إن التركيز على العمل الأدبي كمادة غفل تقدم لقارئ ، لكي يخطط عليها مشروعه ، يفتح الطريق نحو النتيجة الأخيرة في المقولة الثلاثية ، التي يؤدي بعضها إلى بعض (موت المؤلف ← إحياء النص ← مشاركة القارئ) .

إن مشاركة القارئ مقياس نقدي حديث ، يختلف عن المقياس التقليدي ، الذي يتحدث عن استجابة القارئ ، أو اندماجه في العمل الفني .

وسواء كان المقياس يعنى مشاركة القارئ أو استجابته ، فإنه فى كلتا الحالتين متزعزع من أعمال أدبية سابقة ، نعرضها لحظتها التاريخية المعقدة ، ويأتى النقد بعد ذلك كله فيستخلص قضاياها بصورة مبررة ، وتعتمد على تطبيقات أدبية .

فقد كان العمل الأدبى الكلاسيكى يقدم جاهزا ، تبدو عليه بصمات المؤلف صاحب الحق ، الذى يحاول أن يعرض أفكاره سلسلة ، وأن يقنع القارئ بهذه الأفكار ، ويلجأ إلى عناصر الخداع المختلفة والتى يسميها الحيل الفنية ، التى تهدف إلى « دمج » القارئ فى الجو العام ، وتحويله إلى متلقى يحسن الدرس تماما .

ثم برزت أعماله مخالفة تهدف إلى مشاركة القارئ . وبث الوعى داخله ، وتغيرت أساليبها الفنية . فلم تعد تعتمد على رسم الموقف الخداع الذى يدفع إلى الاستنامة والتلقى ، وتوقع الانتقال من السبب إلى المسبب ، أو من الشبيه إلى شبيهه .

وأخذت هذه الأعمال الطليعية تبث فى طريق القارئ ألغاما كثيرة ، تجعله يسير فى طريقه وهو دائم التنبه ، يحاول أن يتبين موضع قدميه ، وأن يكتشف الألغام ، وأن يكتشف طرقه الخاصة للإفلات من شراكها .

قد يقطع المؤلف السرد ، وقد يستطرد إلى موضع آخر ، وقد ينتقل انتقالا عشوائيا ، وقد يظهر غير ما يبطن ، وقد يخلط الحقيقة بالخيال ، والتقرير بالتصوير . وقد يقدم جملا متقطعة ، أو أساكن بيضاء ، أو نقاطا ، أو علامات تعجب . ولكنه ، فى كل ذلك وغيره ، يحاول أن يقاوم فكرة « التوقع » عند القارئ ، والانتقال من السبب إلى المسبب ، أو من النظر إلى نظيره .

إن المجموعة القصصية « لقطات » Snapshots لآلان روب جرييه ، يمكن أن تقدم لنا صورة لهذا النوع من الأدب ، الذى يعرض نفسه أمام القارئ ، ويغريه لكى يشكله من جديد .

لقد قلت عن هذه المجموعة بالحرف الواحد مايلى :

« تقدم لنا هذه القصص العالم ، وكأنه فى بداية تكوينه : طبيعة ، وأرض بكر ، وبرك ، ومستنقعات ، وغابات ، وحياة لم تمتد إليها يد إنسان ، كل المفاهيم ، وكل الإنجازات ، وكل الصناعات قد سقطت ، وعادت الحياة إلى بدء التكوين ، تستحث الإنسان على معرفة الأسماء ، وكأننا إزاء آدم من جديد ، يبحث ، ويستكشف ، ويعطى المسميات رموزها .

قصة « الطريق الخاطئ » وصف لمنطقة طبيعية بكر ، أمطار ، ونباتات ، وظلال . كل شيء يغرى بالاكشاف . وفجأة يظهر إنسان ، وكأنه يأتى إلى الدنيا أول مرة ، يتقى أشعة

الشمس ، يفحص المكان ، يكتشف أنه أخطأ الطريق ، فيعود إلى الغابة من جديد .

وقصة « طريق العودة » وصف لصخور ، وبرك ، وطحالب ، ومزالق ، وأحجار . إنهم ثلاثة يودون العودة إلى الجزيرة فلا يستطيعون ، لاتواصل بينهم ، يلقي أحدهم بالجملة سريعة ، إنه لايسأل ولايتنظر الجواب ، ولايدور بينهم حوار . إنها مجرد جمل ، تنبئ عن عالم مستقل ، أكثر مما تدعو إلى الاتصال . كل جملة جزيرة قائمة بنفسها . يظهر لهم شخص على قارب ، يركبون معه ، يكتشفون أنه أصم يجدف بهم في الطريق الخاطئ .

ماذا يعنى عنوان « الطريق الخاطئ » ، هل يعنى حكما تقويميا من المؤلف ؟ وهل تمثل الجزيرة هدفا مقصودا ؟ وهل يرمز الرجل الأصم إلى فقدان التواصل ، أو جحيم الآخر ؟ أسئلة ليس من السهل الإجابة عنها ، لأن جريسه نظريا يرفض أية تضمينات لقصصه . إنه يقدمها كعالم مستقل قائم بنفسه « (١) » .

وأخذ النقد يساير هذه الأعمال الأدبية ، ويقنن لطريقتها الجديدة ، التى تدفع القارئ إلى اكتشاف المجهول ، وبناء مشروعه الخاص ، الذى قد يختلف عن مشروع غيره ، بل قد يختلف عن مشروع المؤلف نفسه ، لأن مبدأ موت المؤلف قد أفسح الطريق أمام اجتهادات أخرى .

يذكر « فيش » أن النقد الفعال « هو الذى يخلصنى من فكرة أن أكون على صواب ، ويتطلب منى فقط أن أكون مهتما interesting » (٢) . وهو يعنى بذلك أن النقد القديم الذى يتطلب معنى تفسيريا ، يحتمل الصدق أو الكذب قد انتهى دوره . لم يعد الناقد مهتما بالبحث عن معنى جاهز ، ولكن يكفيه أن يثير اهتمام القارئ ، ويدفعه إلى البحث عن « إستراتيجيته » الخاصة . وقد تختلف هذه الإستراتيجية عن نية المؤلف ، وقد تتعدد الإستراتيجيات ، فالأمر متروك لنا بأن نختار ماثيرنا من بين هذه الإستراتيجيات .

ويؤكد « كولر » هذه الفكرة ، ويرى أن السؤال عما يحمله الأدب من دلالات سؤال قد انتهى دوره ، ولم يعد مبررا منذ أن فقدت نظرية « المحاكاة » سيطرتها على العقل الغربى . وحلت محلها نظرية « اللاتمثيل » التى نمت على يد الشكليين . وبدلا من الرواية التى تقوم على المحاكاة ، أصبحت هناك الرواية ، التى تقدم بناء Structure ، يحتوى على مستويات عديدة ، وتدفع القارئ إلى أن يتبنى مستواه الخاص .

(١) لقطات : ص ٦٣ (المقدمة) .

The Novel Today , P.48.(٢)

وأصبح النقد الجديد يضخم من دور القارئ، ويجعله لا يقل أهمية عن دور المؤلف نفسه، لأن القارئ يصنع عالمه بنفسه، ويتحول إلى مشارك ينطلق من موقع المسؤولية والمشاركة في صنع العوالم الفنية. إنه لا يكتفى بدور المتلقى، فلا يترك نفسه لكى تندمج في عالم المؤلف، وفي خدر لذيد.

- ١٤ -

ولكن فكرة « مشاركة القارئ » توغل إلى أبعد حد، فيتحول العمل الفني إلى معميات، بحجة أن القارئ هو المسؤول وحده عن كشف هذه المعميات. أما المؤلف، فلا يقدم شيئاً، بل هو يضل القارئ بعيداً عن نيته.

قد نتفهم فكرة موت المؤلف، على أساس إلغاء المفاهيم الاجتماعية والنفسية، وكل ما هو داخل تحت كلمة « القيمة »، وهى فكرة ليست مرادة في حد ذاتها، بل لأنها تفتح الطريق لعالم النص كوجود مستقل.

إن النص له وجود، وإلا فقد مبرره، وهو وجود يقدم كاقتراح متواضع من المؤلف، أى كلبنة أولى، تقدم أرضية ينطلق منها المؤلف والقارئ معاً. وللقارئ أن يقبل هذا الوجود، وله أن يرفضه. فحرية متاحة، شريطة ألا تؤدي هذه الحرية إلى إلغاء النص كوجود.

وهذا ما حدث فعلاً في بعض الأعمال الفنية، التى اندفعت مع فكرة مشاركة القارئ إلى أقصى الحدود، حتى تحولت حرية إلى قوضى.

ويمكن أن نصرب مثلاً على ذلك بما يسميه « لودج » « بالنهاية الخادعة False ending ^(١)، والتى لاتساهم في كشف المعميات كما هو الحال في النهاية المقفولة close، أو تشير إلى طريق من عدة طرق كما هو الحال في النهاية المفتوحة open، بل إنها تعمى القارئ وتبعده عن وجود العمل الفني كنص مقترح.

فالكاتب « سبارك » Murial Spark في روايته « لا إزعاج » Not to Disturb (عام ١٩٧١ م)، يحاكي الرواية البوليسية بطريقة ساخرة (mock). إن الصحافة تتحرك من أجل جريمة قتل، والإعلام يستعد، والتقارير تعقد، في الوقت الذى نجد فيه الزوج والزوجة وعشيقتها، لا يزالون يتناقشون في حجرة المكتب. وفي النهاية، يكتشف الخادم أن سادته لا يزالون يعيشون في عصر الغيبىات، فيعدم اثنين منهم لأنها غير مناسبة لأحداث القصة، والطبيعة في الخارج تهدر بصواعقها الناقمة.

(١) The Modes of Modern Writings, P.226.

وفاولز John Fouwes في روايته « عشيقه الضابط الفرنسي » The French Lieute- nonts Woman (عام ١٩٦٩ م) ، يقدم لنا نهايات عدة ، ويطلب منا أن نختار واحدة .

وبارث Iohn Barth ، يثير سلسلة من النهايات في روايته « ضياع في مدينة الملاهي » Lost in the Funhouse (عام ١٩٦٨ م) . ثم يختار واحدة من النهايات ، تبدو سخيفة وغير معقولة ، بل إنه في روايته « العنوان » Title لا يحاول أن يبتكر أية نهاية على الإطلاق . « إنها توشك أن تنتهي . دع الحل يأتي بلا توقع ، بلا ألم إن كان ممكنا ، سريعا على الأقل ، ولكنه حاسم . دعه يأتي الآن ، الآن » .

أما يروتيجان ، فإن الفصل قبل الأخير في روايته « صيد السمك في أمريكا » ، يضعه تحت عنوان «مدخل لفصل المايونيز» ، ويقول عنه : «إنه يعبر عن حاجة ملحة لكي يكتب كتابا ينتهي بالكلمة مايونيز Mayonnaise » . وفعلا أنجز هذا الفصل تلك الرغبة . ولكن المؤلف يضيف فصلا آخر ، عبارة عن نسخة طبق الأصل من خطاب « من الأم ونانسي إلى فلورانس وهارف » . وهذا الخطاب ينتهي بملاحظة : « نأسف ، فقد نسيت أن أعطيك Mayonnaise (هكذا بخطأ هجائي) » . إن الفصل قبل الأخير قد حقق حاجة المؤلف ، ولم يكن في حقيقة أمره سوى طريقة تعسفية لكي ينهي الفصل بهذه الكلمة . أما الفصل الأخير (الخطاب) فلا صلة له على الإطلاق بأحداث الرواية . حقا ، إن الملاحظة تخطئ في حروف الكلمة ، ولكن المؤلف كان قد نقلها من نسخة طبق الأصل .

- ١٥ -

إن المقولة الثلاثية تكاد تلخص آراء الحداثيين . التي يتداخل بعضها في بعض . وهي مقولة تبدأ من موت المؤلف (كمرسل) ، لتنتهي إلى مشاركة القارئ (كمرسل إليه) ، عبر وسيط مشترك وهو النص (كوسيلة) .

وارتبطت هذه المقولة في مجتمعها الغربي بظروف تاريخية ، وعوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية . وقد أفاضت كتب النقد الغربية في الكشف عن هذه الظروف ، حين تحدثت عن الرواية الامريكية ، أو عن الرواية الجديدة في فرنسا ، أو عن الحداثة ، ومابعد الحداثة ، وغير ذلك من ظواهر أدبية وفكرية ، لم تأت طارئة كالنبات الشيطاني ، بل جاءت نتيجة عوامل كثيرة ، تفاعلت عبر ظروف زمنية ، فانتجت تلك الظواهر .

وبالباحثون قد يختلفون في كمية هذه الظروف ، ولكنهم جميعا يتفقون على أنها تعود في مجملها إلى بنية المجتمع الغربي ، وترتبط بروؤية الفلسفية ، وحركته الاجتماعية والتاريخية .

وقد رأى ريتشارد بالمر Richard Palmer أن الحداثة هى انعكاس للمجتمع التكنولوجى ، وتعبير عن ميله للسيطرة. إن النص يصبح عند الناقد موضوعا، يقتضى تجربة ذهنية يعمل فيها بمفرده. وخلال الشئ المعطى له. فهو يتتهك النص ، ويمثل شكلا من أشكال الاستبداد، وانعكاسا لإرادة السيطرة، التى تبدو عند التكنوقراطيين والشرح العلميين ذوى النظرات المتعصبة، فضلا عن أنه يعامل النص بمحدودية تفرضها الروح العلمية، التى تعالج الأشياء بحياد وبرود، وتوقف الحياة فيها.

وتأثر النقد الجديد بالروح العلمية السائدة شئ رده كثير من النقد من أمثال لويس كامبف Louis Kompf وريتشارد بويرية Richard Poirier وجفرى هارتمان Geoffrey Hartman وكذلك كثير من نقاد الوجودية التى رأت فيه انعكاسا للعقلية التكنولوجية التى سادت المجتمعات الغربية، ورأت فيه تبسيطا للتجربة الإنسانية، وانعكاسا للشائبة الديكارتية (الموضوع والذات)، تماما كما فعلت الشكلية الروسية Formalism والبنائية Structure. ثم رأت أن تنظر إلى الأدب كتجربة وليس كموضوع، تماما كما تنظر إلى الكائن البشرى كإنسان وليس كشئ.

أما إيريس ميردوك Iris Murdoch ، فهى تركز على صورة الإنسان فى العالم الغربى، والتى أدت إلى هذا الاتجاه الجديد فى الأدب والفن، فإن فلسفة هيوم وراسل والمنطق الوضعى قد جعلته عقلانيا وحرًا، وسيدا لكل ماحوله، ومستولا عن كل مايفعله. لاشئ يعلوه ويتجاوز. وأصبحت لغته أداة لاختياره، ودالة على مايفضله، ومؤشرا إلى اتجاهاته العملية، وذابت حياته الداخلية فى أفعاله واختياره وعقائده، والتى هى نتيجة أفعاله. أما قضايا الخلفية، فهى تعود إلى مواقف عملية، تكونت نتيجة قراراته هو، وليست من إملاء سلطة خارجية. إن الكلمة التى تردد هى « هذا حسن » Good، أو هذا صواب right. وهى كلمة منتزعة من قراراته، وليست من إملاء سلطة لاهوتية. وصورة الإنسان فى فرنسا لا تختلف عنه فى إنجلترا. فالذات عند سارتر تبدو حرة، وقائمة بنفسها Solitary ، فلا يوجد واقع متجاوز. فعلى جانب، توجد الرغبات والأهواء والعادات الاجتماعية، وعلى الجانب الآخر، توجد الإرادة. إن كثيرا من الماركسيين يرون أن فلسفة سارتر تمثل نظرية العالم الحر حول الذات.

إن مثل هذه التعليقات تمثل الخلفية الحضارية لنقد الحداثة، ويجب أن تؤخذ فى الاعتبار، عند مناقشة هذا النقد. فالأفكار ليست كتلة حديدية يمكن نقلها من بيئة إلى بيئة. إنها نتيجة تفاعل وظروف متداخلة ودون إدراك هذه الخلفية الحضارية، لا يمكن فهم هذا النقد حق الفهم، لأنها تبدو حيثئذ مقتطعة من سياقها العام.

تناقض مصطلح الموضوعية

- ١٦ -

ولم تقبل أفكار الحداثة على علاقتها في العالم الغربي ، خاصة بعد أن تعالت أصوات تنتقد مسيرة الحضارة الأوروبية ، وتخفف من النزعة « الفاستية » المسيطرة على تلك الحضارة ، وهي نزعة تضخم من دور العلم على حساب المطالب الأخرى ، وتوقع في قدر من الإحساس بالعبث ، دفع الدكتور فاوست في النهاية إلى أن يضيق بعلمه ، ويبيع نفسه للشيطان عن أن يسترد ذاته المفقودة . -

إن فكرة الطبيعة الموضوعية للأدب ، وتحوله إلى علم يشبه علوم الطبيعة ، تعرضت لانتقادات كثيرة من مختلف التيارات .

فهى تنتهى عند بروس فرانكلين إلى شكلية جافة ، ويصبح النقد على حد قوله ، مثل النعامة تخفى رأسها في الرمال ، وتعجب بالصلات الشكلية بين الذرات .

والوجودية ترى في هذه الفكرة امتدادا للنائية الديكارتية التى تفصل بين الذات والموضوع ، فالقول بموضوعية النص يشطر الأديب إلى شطرين : الذات والنص ، وهذه النائية عند ديكارت هى التى أفسدت تقاليد الفلسفة التجريبية .

وريتشارد بالمار يرى أن فكرة الموضوعية تحول الأدب إلى شىء بارد ، وأن استعارة المناهج الطبيعية لاتصلح لعالم الأدب . فالعلم يقتطع الجزئية من سياقها العام ويوقف الحياة فيها ، والأمر كذلك مع فكرة الموضوعية في عالم الأدب تحول النص إلى شىء بارد ، وتنسى أن النص في حقيقته هو صوت إنسانى يأتى من الماضى ، ولا يمكن اقتطاعه من سياقه . إن الحوار ، وليس التشریح ، هو الذى يستطيع أن يجعل عالم الأدب يقضى بأسراره .

وجوفرى هارتمان يرى أن هذه الموضوعية ، تجمد اللغة المتغيرة والعصبية ، وتحولها إلى إطار ثقافى جامد . وهو يتفق مع بالمار ، في أن هذه الفكرة تمثل شكلا من أشكال الاستبداد ، وتعكس رغبة التكنولوجيين في السيطرة ، ويؤدى هذا بالناقد إلى أن يخسر الصلة الحميمة مع الأشياء في لغتها الحقيقية .

أما النقاد المسيحيون ، فقد رفضوا هذه الموضوعية ، من منطلق المبدأ المسيحى « الخطيئة الكبرى » Original Sin ، ووجدوها عرضا من أعراض الغرور البشرى ، الذى يثق ثقة كبيرة في العنصر الإنسانى ، ولا يمكن الحد من هذا الغرور إلا بالعودة إلى ما يسميه « هالم » I.E.Hulme بالموقف الدينى ، واستعادة الفردوس المفقود .

وبعد أن يناقش « جراف » هذه الآراء السابقة ، يرى أن الجميع يتفقون على أن هذه

الموضوعية هى انعكاس للذهنية التكنولوجية فى عالم الغرب ، مع حاجتها الملحة لتحويل العالم إلى موضوع . ثم يربط بينها وبين فكرة إليوت « اللاشخصايته » . Impersonality فى القصيدة ، وهى تؤدى إلى سقوط الحس الإنسانى أمام تحديات العلم والتكنولوجيا^(١) .

- ١٧ -

ويذكر « جراف » أن مصطلح « الموضوعية » ، يختلف من موقف إلى موقف ، وأن هذا الاختلاف قد يصل إلى حد التناقض ، بما يلقى ظلالاً من الغموض على هذا المصطلح .

ففى مقابل هؤلاء الذين يحولون الأدب إلى مجرد حامل رسالة ، فإن الموضوعية تفيد أن الأدب لا يرتبط بالمضمون ، ولا يعتمد على الماهية ، وأن قيمته فيه . فهو لا يعنى ولكن يوجد ، وهو لا يقرأ كشرح للعالم الخارجى ، وإنما يقرأ كبناء معناه ملتبس فيه ، لا بما يحيله من إشارات إلى العالم الخارجى .

وفى مقابل هؤلاء الذين مجردون الأدب من أية قيمة جادة ، فإن هذا المصطلح يتحول إلى الضد ، وتصبح الموضوعية مطابقة لما يسميه « بروكس » Brooks — متبعا آراء إليوت — بحقائق التجربة ، وهى حقائق لا تلتمس إلا فى الواقع الخارجى .

فالموضوعية ، إذن ، شىء غامض ومتناقض ، مرة تقطع صلتها بالعالم الخارجى ، وتحول الأدب إلى عالم مستقل ، وأخرى تبحث عن حقائق فى العالم الخارجى ، تعيد للأدب احترامه .

- ١٨ -

ويحاول « جراف » أن يخفف من سطوة « الموضوعية » ، فيطرح معها مصطلحا آخر وهو « التجربة » experilnce ، وهو مصطلح ينظر إلى الأدب كعملية متحركة ، كحدث درامى ، كتجربة ، وغير ذلك من كلمات تحتوى على حركة ، ولا تقل فى الأهمية عن كلمات ساكنة مثل البنائية أو التشرىحية أو السياق اللفظى . ومن هنا ، فإن الناقد البنائى بروكس Brooks يتحدث عن الشعر باعتباره تجربة حية ، أكثر مما هو تجريد ساكن لهذه التجربة .

إن الأفكار والمصطلحات يجب أن توضع فى صورتها الكلية وفى لحظتها التاريخية ، فينظر إلى المصطلح مع ما يمثله أو يخالفه ، بدلا من اقتطاعه من السياق العام ، وتركيز الضوء عليه ، فيضخم من دوره .

إن التركيز على فكرة الموضوعية وحدها ، يحيلها إلى سرطان البحر الذى يفترس حتى

نفسه . وإن وضع هذه الفكرة مع توازن لفكرة أخرى ، وهى التجربة ، يقترب بالناسد من الطبيعة الخاصة للأدب ، ويخفف من الاعتراضات التى رأينا نماذج لها فى الفقرة رقم / ١٦ .

إن هذا العصر هو عصر الأنماط الثقافية ، كما يقول لودج^(١) ، فلا نستطيع أن نصفه بالعصر الكلاسيكى ، أو الرومانتيكى ، أو الواقعى ، أو حتى عصر الحداثة . فالمذاهب والأشكال والأنماط تتداخل فيه وتتعايش ، وليس من المطلوب أن يتبنى الناقد كل هذه المذاهب ، بل المطلوب حتى لو تبنى إحداها ، أن يدرك السياق العام ، حتى لا يختلط الشيء ونقيضه .

- ١٩ -

ذلك هو الإطار الذى يمكن أن نقدم من خلاله أفكار الحداثة ، وهو إطار يؤخذ ككل فى ظروفه التاريخية والحضارية ، ونتائج الفكرية والفنية .

فهى أفكار تضرب إلى بنية الحضارة الأوروبية ، وهى حضارة ترتد إلى جذور إغريقية وثنية ، تتمرد على صورة الإله فى تراثها ، وتراه يجد من انطلاقة الإنسان ، وتفترض صراعا أو تعارضا بين الإله والإنسان ، ولا يمكن للإنسان أن يواصل مسيرته ، إلا إذا فك قيوده ، وأعلن موت الإله .

إن فكرة « موت المؤلف » ليست هى مجرد جملة تلقى للمباهاة ، ولكنها جملة تجر وراءها تداعيات فلسفية ، وترتد إلى جذور الحادية ، وتؤدى فى النهاية إلى اختفاء القيمة ، وتحويل النصر إلى شكلية ميتة .

وفكرة الاحتفاء بالشكل تلاقى اهتماما شديدا فى هذه الحضارة ، لأنها تعتبر نقلة جديدة فى مسيرة الحضارة ، التى أنهكتها الفلسفة ، وحولت الأدب إلى جدال حول المضمون ، ودفعته إلى أن يحاكي نماذجه ، ويتحول إلى صورة من أصل ، مثل تلك الظلال فى كهف أفلاطون ، قيمتها بها تشير إليه من حقائق خالدة خارج الكهف .

أما مشاركة القارئ فقد تضخمت ، وتحوّل القارئ إلى إله مستبد ، إذا سمحنا لأنفسنا باقتباس التعبيرات الإلحادية ، ومن باب المشاكلة على أساس أن التمرد على الإله فى فكرة « موت المؤلف » ، قد أدت إلى إله جديد ، يتمثل هذه المرة فى صورة القارئ ، استجابة لتلك التركيبية الوثنية التى تبحث دائما عن إله من صنع نفسها ، إن لم تجده فى المؤلف وجدته فى القارئ

النقد العربى والنصبة

- ٢٠ -

وليس الأمر كذلك فى الحضارة العربية الإسلامية ، فالإنسان هو خليفة الله فى أرضه .
يمشى فى مناكبها ، ويعطى الأشياء مسمياتها ، ويعيش تحت رعاية الله دون صراع أوعداء .
وفكرة المحاكاة لم تلعب دورها الكبير فى تاريخ الأدب العربى ، حتى يمكن أن تضخم
المضمون ، وتحول الأدب إلى جدل وفلسفة وبحث عن نموذج وأصل .
وظلت هذه الفكرة بعد الترجمة من الإغريقية ، محصورة فى مجموعة من الفلاسفة ، يفكون
أسرار أفلاطون وأرسطو ، وينقلون مصطلحاتها دون فهم ولا تطبيق ، ويعيشون فى عزلة عن
الأدب والجماهير .

- ٢١ -

وبقى الأدب العربى أدب شكل بالدرجة الأولى .

كان الشاعر الجاهلى يوغل فى الصحراء ، ويقتحم الطبيعة . لا لكى يضيع فيها ، أو
يلتمس عندها نموذجه ، بل لكى يتغلب عليها ، ويتنصر على حمراها وأتنها وذئابها ، ويعود
فى النهاية منتصرا بنفسه ، مفتخرا بقدراته ، حاملا معه صيده .

وكان للشعر قوانينه الخاصة ، وطبيعته الخاصة ، لايلتمس صدقه من الواقع ، ولاطبقا
لنموذج فى الخارج ، ولكن صدقه يلتمس من داخل القصيدة ، ومن قوانينها الخاصة .

وجاء النقد فبارك هذا الجانب الشكلى الذى يركز على عالم النص ، دون أن يربطه بعالم
الواقع . وحين دارت معركة بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى ، مال النقد إلى كفة اللفظ .

إن الصفوة الممتازة فى تاريخ النقد العربى ، يؤثرون جانب اللفظ . فالمعانى ملقاة فى
الطريق ، والألفاظ سبيلها سبيل الصيغ والتصوير ، تنقل المعانى من كونها مادة « خام »
يلتمسها كل إنسان ، إلى عالم الشعر والتخييل . قال بذلك ، بطريقة أو بأخرى ،
الجاحظ^(١) . وقدامة بن جعفر^(٢) ، وابن خلدون^(٣) ، وابن سنان الخفاجى^(٤) .

(٢) نقد الشعر : ص ١٠١ .

(١) الحيوان : ٢ / ١٣٢ .

(٤) سر الفصاحة : ص ٦٣ .

(٣) المقدمة : ص ٥٢٨ .

والنقاد العرب حين يركزون على النص ، لا يبحثون عما وراءه من دلالات اجتماعية أو نفسية ، ولكنهم يدرسونه كنسيج أو صنيغ أو تصوير أو نقوش أو رسوم ، أو غير ذلك من مفردات وردت في كتبهم ، وكلها تركز على جانب المتعة في النص ، دون أن يشارك هذه المتعة إسقاطات فلسفية أو نفسية أو اجتماعية ، مما يعد انتهاكا للنص بالتعبير الحديث .

وتحت عنوان « الأهداف الإنسانية للأدب في النقد العربي »^(١) ، يؤكد الدكتور غنيمي هلال هذه الحقيقة ، ويرى أن النقد العربي لا يتطلب من الشاعر التزامه بالحقائق الخارجية ، فقط يتطلب منه التزامه بمقتضيات الصناعة والصياغة . ويستشهد الدكتور غنيمي على ذلك بقول قدامه بن جعفر . « إن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين ، بأن يصف شيئا وصفا حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا بينا ، غير منكر عليه . ولا يعيب من فعله ، إذا أحسن المدح أو الذم ، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها » .

ولكن الدكتور غنيمي يرى في ذلك تقصيرا من النقاد العرب ، ويقول في نبرة لوم : « وأصبح مقياس البراعة في الشعر لدى هؤلاء النقاد ، هو جودة الكلام ، وحسن الصياغة ، وفي الفصل بين العمل الفني والصدق - صدق الواقع والصدق الفني - مساس خطير بأسس الفن الجوهرية . إذ لا يستطيع فنان أداء رسالته إلا بالالتزام بالصدق الواقعي ، على حسب ما يراه هو ، أو يفكر فيه كما يعتقده ، أو ما يشعر به ، ثم بالتزام الصدق الفني بالتعبير عن حقيقة أصيلة يرجع في تصويرها إلى ذات نفسه ، لا إلى حفظ من عبارات ، وسرقة من جمل . وقد يتطلب هذا الصدق من الفنان أن يتحرر في فنه وأدبه من عقائد سائدة ، أو مزاعم أخلاقية واجتماعية قائمة ، ولكن لا وجود لفلسفة فنية ذات قيمة ، تفصل ما بين العمل الفني والصدق » .

إن الدكتور غنيمي هلال متأثر هنا بالمصادر الأوروبية في عصره ، التي كانت تؤكد على القيمة الإنسانية ، وتبحث عما في الأدب من أهداف وفلسفة .

وحين تغير ميزان النقد في العالم الأوروبي ، ورأى النقاد في هذه الأهداف الإنسانية انتهاكا للنص . بدأ نقاد الحداثة يرددون ذلك ، دون أن يدروا أن إمكانات هذا الاتجاه كانت مختمرة عند النقاد العرب . وقد رصدها الدكتور غنيمي هلال ، ولكن في نبرة إدانة .

(١) النقد الأدبي الحديث : ص ٢١٩ .

نقاد الحداثة

في العالم العربي

- ٢٢ -

كان أمام نقاد الحداثة في العالم العربي خياران :

أولهما وأولاهما : أن يبدؤوا من هذا التراث العربي ، الذي يحمل من الإمكانيات مايمكن أن ينطلقوا منها لتأسيس حداثة ذات جذور.

والآخر والأخير: أن ينقلوا الحداثة الغربية بكل فلسفتها ونتائجها ، ويزرعوها في كتبهم ، تحت عناوين الحداثة والخبرة وماشابه ذلك .

ولم يكن بنيانهم مهياً لتقبل الخيار الأول ، فهو يحتاج إلى صبر وضبط ، وبعد عن الأضواء ، وعمل دون انتظار جزاء ، بل ربما يقابل بفتور.

أما الحل الآخر ، فهو يثير البريق ، ويغري أجهزة الإعلام ، ويحتل صاحبه مكانة خاصة ، لأنه يرطن بلغة الغالبيين ، وبين قوم أرهقتهم عقد المغلوبين .

فاختاروا الحل الأخير ، ونقلوا الإطار الغربي الذي سبق أن تحدثنا عنه ، دون أن يعوا ملابساته التاريخية ، وفلسفته الحضارية ، وأخذوا يرددون الأعلام دون تنبه للفروق ، والمصطلحات ودون تبيين للظلال .

ونقطة البداية بلاشك تلقى بنتائجها على طبيعة الاختيار ، فلو أنهم بدءوا من جذورهم ، وطوروا الإمكانيات المتاحة لهم ، لأمكنهم أن يصلوا إلى نظرية في الحداثة خاصة بهم ، وملتمسة من واقعهم ، ولها تطبيقاتها ، وتحمل ظلالاً من فلسفة حضارتهم . نظرية هم أصحابها ، منتجوها ومستهلكوها ، ومن حقهم أن يتيهوا بها ، وأن تتيه الأمة بهم .

ولكنهم بدءوا من حيث انتهى الآخرون ، ورددوا مقالهم الآخرون ، وظلوا في موقف المراهق ، يعجب بأبيه ، ويردد كلامه ، ويخيل إليه أنه مثل أبيه ، فله شارب مثل شاربه ، وصوته خشن مثل صوته تماماً ، وما دروا أن موقفهم شبيه بموقف « الممثل كيف » في مسرحية سارتر ، يؤدي أدوار الأباطرة والملوك ، وأبطال شيكسبير ، ولكنه لا يستطيع أن يتجاوز بذلك خشبة المسرح ، وإلا استحق الاستهزاء والعقاب ، كما حدث له تماماً في نهاية تلك المسرحية .

إن الإطار الغربى نابع من فلسفة بيثته وملتمس من تطبيقات فنية . وهو، فى الوقت نفسه ، يؤثر فى أعمال أدبيه ، ولا يعيش منعزلا عن الحركة الفكرية والأدبية . وكان أصحابه يقدمونه داخل بدائل أخرى ، فتضع بجانبه الشبيه والمغاير ، حتى لا يستبد وحده بالمساحة ، ويعربد فى الميدان .

أما هنا ، فكل شىء يأتى من وراء البحر ، نقيم له الطقوس ، ونتلو فى معبده الأناشيد ، ونحرق البخور . وباختصار : نحوله إلى شىء يشبه اليقين الدينى .

الحدائث فى عالمها الغربى هى منهج للاقتراب من النصوص ، ويتحاور مع مناهج آخر . أما هنا ، فقد تحول من منهج إلى مذهب ، لأن التركيبة الشرقية تتدخل ، فتحول ما هو قابل للحوار ، إلى يقين لا يقبل الحوار .

وقد سبق لى أن قلت شيئا من هذا ، حول رسالة الدكتوراه « التقابل والتماثل فى القرآن الكريم » :

« البنائية منهج ، شأنه شأن المنطق ، يهدف إلى سلامة الفكر .

هكذا يراه أصحابه ، وهكذا يتعاملون معه ، وهكذا يعرفون متى يستخدمونه ، ومتى يطرحوه .

ولكنه ، عندما تحول إلى يقين دينى ، واندفع السيل العرمم ، أخذوا يتلون الأدعية ، ويحرقون البخور فى محراب البنائية ، فتحوّل من منهج إلى مذهب ، ومن أداة إلى فلسفة . وأصبح المؤلفون ، حتى فى الرسائل الجامعية ، لا يبتغون الوصول إلى الحقيقة من خلال استخدام البنائية والجداول والإحصاء ، حتى لو لم يكن كل ذلك مفهوما ، وعمدوا إلى الموضوعات البحثية ، حتى ما كان منها تقليديا ، وحتى ما قتل بحثا ، أعادوا بحثه من خلال منهج البنائية ، وأصبحنا نقرأ أمرا القيس والمتنبى وأبا نواس ومحمود حسن إسماعيل ، من خلال الجداول والإحصائيات والأشكال الرياضية ، فبدوا غرباء عن وجداننا ، لا يمتون بصلة إلى امرئ القيس والمتنبى ، وغيرهما ممن كنا نقرأهم ، ونستمع بشعرهم ، ونهتز طربا لإيقاعاتهم»^(١) .

اختاروا إذن الحل الآخر والأخير ، وزرعوا هذا الإطار الغربى فى كتبهم . وأعيد «فى كتبهم» لأن هذا الإطار ظل بعيدا عن الواقع الأدبى ، لا يستند إلى تطبيق ، ولا يرشد إلى خطأ ، ولا يعدل من نص .

(١) دليل الرسائل الجامعية : ص ٢٥١ .

ومن هنا نجد الكثيرين من نقاد الحداثة عندنا، يتجنبون التطبيق ويدورون في تلك النظريات، وكأنها فلسفة مقصودة لذاتها، أو كأنهم يريدون أن يستعرضوا أمام القارئ قدراتهم العقلية، ومعرفتهم بعلوم الأوائل والأواخر. هم بذلك يريدون أن يستصغروا من شأن القارئ، وأن يحولوه إلى ذرة تدور في فلكهم.

هم يتحدثون نظريا عن موت المؤلف العالم الخبير الذى يحيط بكل شىء علما، وفى كتبهم يتحولون إلى مؤلف محيط . وهم يتحدثون نظريا عن مشاركة القارئ، وأنه منتج للنص، وأن قراءته اكتشاف وإبداع، وفى كتبهم يتحولون إلى حواة وسحرة، يخدعون القارئ عن نفسه، هم باختصار يقولون مالا يفعلون.

وقد نجد بعضا من هؤلاء النقاد يبحثون عن تطبيق لأفكارهم، فيخضعون الشعر الجاهلى، أو عبد القاهر الجرجانى، أو حتى القرآن الكريم. لهذا الإطار النظرى، ونكتشف فى النهاية، أن النص يضيع، فى زحمة الجداول والإحصائيات والأشكال، وغير ذلك من زخارف تصرف القارئ عن النص، وتجعله مبهورا باستعراض العضلات، والتشقيقات الجدلية والتلاعب اللفظى. تقرأ عند أحدهم تحليلا لمعلقة امرئ القيس، وتضيع المعلقة ويبقى حديثه عن الشبق الجنسى. وتقرأ عند الآخر تحليلا لفكرة التقابل والتماثل فى القرآن الكريم، ويضيع منك النص، وتبقى فى مواجهة زحمة من الأشكال، التى يمكن أن تقرأ مقلوبة ومعدولة. إن الفكرة النظرية عند نقاد الحداثة تعنى طرح كل شىء ماعدا النص، ولكنها عند التطبيق، تتحول إلى الاهتمام بكل شىء ماعدا النص.

الغذامى

فى « الخطيئة والتكفير »

- ٢٣ -

ولن نقف عند كل واحد من نقاد الحداثة بالتفصيل ، فكلهم عجيبة واحدة . اللغة واحدة ، والمصادر واحدة ، والنتيجة فى النهاية واحدة ، وهى اغتراب عن القارئ وعن النص معا .

ولكننا سنختار واحدا من هؤلاء النقاد ، هو الدكتور عبد الله الغذامى ، لأنه من أكثرهم اجتهادا . فهو يسوق أفكاره فى قالب مشوق تبدو فيه الخصوصية إلى حدما ، وهو يبحث فى التراث عن سند لأفكاره ، ويردد أعلاما مثل الغزالى وابن سينا والقرطاجنى وابن خلدون . وهو ، بعد ذلك كله ، يقدم نموذجا تطبيقيا ، يلتمسه فى أشعار حمزة شحاته ، ويمتحن به صدق نظرياته .

ولن نقف عند كل كتب الغذامى ، بل سنختار من بينها واحدا ، وهو كتابه « الخطيئة والتكفير » (الطبعة الأولى سنة ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م) ، لأنه أهم كتبه فيما يتعلق بنظرية الحداثة ، وبقية كتبه عيال على هذا الكتاب ، فهى مجرد محاضرات عامة ، أو مقالات صحفية ، تعتمد فى مادتها الرئيسة على ماجاء فى كتاب « الخطيئة والتكفير » .

- ٢٤ -

ويصدر الغذامى كتابه باقتباسات لستراوس وبارت ، تؤكد على أهمية اقتراب الأدب كعلم من ميدان العلوم الطبيعية . وهذه الاقتباسات التى اختارها الغذامى وتعبّر عن رأيه ، تنظر إلى هذا الاقتراب كفتح جديد فى ميدان الأدب ، أو على حد تعبير ستراوس فى إحدى هذه الاقتباسات :

« روضت العلوم الإنسانية نفسها منذ قرون ، على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفردوس الذى لن يتاح لها دخوله أبدا . ولكن فجأة ظهر منفذ صغير ، انفتح بين هذين الحقلين ، والفتاح لهذا المنفذ هو علم اللغة الألسنية » .

وقد تعرضنا لفكرة الموضوعية فى الأدب رقم / ١٦ . فإذا كان هناك من يراها كشفا وفتحا وفردوسا ، فغيره كثيرون ممن يرونها شكلية فارغة ، تكشف عن سيطرة العلم ، وتعكس رغبة

التكنولوجيين في تحويل كل شيء إنسانى إلى موضوع . فليست هى إذن الفردوس المفقود ،
وليست هى المخلص لعالم الأدب ، بل هى تجسد هذا العالم الحى ، وتحوله إلى شيء بارد .

ورأينا أيضا أن هذه الفكرة يصيبها كثير من الغموض ، الذى قد يصل إلى حد التناقض
بين موضوعية تلغى الإسقاطات إلى الخارج ، وموضوعية تبحث عن الحقائق الشابتة فى
الخارج (انظر الفقرة رقم ١٧) .

ونضيف إلى ماقلناه : إن فكرة موضوعية الأدب ، واقتراجه من مناهج العلوم الطبيعية ، لم
تكن واضحة فى ثانيا كتاب الغدامى ، الذى قد تحول إلى مجموعة آراء يقتبسها من هنا
وهناك ، تختلط فيها مدارس الألسنية عامة دون تفريق .

وقد انتهى الكتاب بدعوة مفتوحة من النص ، لكى يشكله القارئ حسب قراءته
الخاصة . ومن الطبعى أن تتعدد القراءات ، وأن تختلف حتى عما هو فى نية المؤلف . وقد
يكون هذا متفقا مع طبيعة الأدب ، ولكنه لايتفق مع العلوم الطبيعية ، التى لا تقبل إلا ما هو
يقين ، والتى تعزل الظاهرة عن الاستجابات الذاتية (القراءات الخاصة) ، وتحولها إلى
موضوع محايد ، لا يختلف حوله اثنان .

- ٢٥ -

وقد وصف الغدامى كتابه على الغلاف ، ضمن أوصاف ثلاثة أطلقها على صدر كتابه
بانتشاء ، وصفه بأنه « مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية » ، ومن هنا يمكن أن نقسم الكتاب إلى
قسمين :

١ - قسم نظرى .

٢ - قسم تطبيقى .

- ٢٦ -

والقسم النظرى يطغى على الكتاب . فمنذ الصفحات الأولى حتى ص ١٠٩ . والمؤلف
مشغول بتقديم البنيوية والسيمولوجية والتشريحية وغير ذلك من مدارس الألسنية ، وهو فى
هذا التقديم يخلط المدارس بعضها ببعض ، ومايقوله عن إحداها ينقله إلى الأخرى ، وقد
يقتبس من كلام بارت عناصر السيمولوجيا وهو بصدد الحديث عن البنيوية (ص ٢٨)
ويخرج القارئ فى النهاية دون تعريف محدد للمدارس . والمؤلف يشنى على الجميع ، ولا يفرق

بين واحد منها . وكل كاتب يصبح مدرسة ، وكل مدرسة تعتبر فتحاً في مسيرة النقد العالمى ، أو كما قال (ص ٤١) عن البنائية : « وبذلك تبرز كأكبر تحول أدبى في هذا القرن ، من كل وجوه الفكر الإنسانى ، وربط الإنسانيات بمناهج العلوم التجريبية » .

ويبدأ الحديث عن النموذج التطبيقي من ص ١٠٩ ، ولكنه يظل حتى ص ٢٥٩ حديثاً فلسفياً ومضمونياً ، وهو حديث يشغل الفصلين الثانى والثالث من هذا الكتاب .

ففى الفصل الثانى ، وتحت عنوان « فلسفة النموذج » ، يتحدث عن فلسفة النموذج ، والتي تدور حول القصة الأزلية بين آدم وحواء ، التى بدأت بالخطيئة ، وانتهت بالتكفير . ومن هنا ، كان عنوان كتابه « الخطيئة والتكفير » .

إن الغدامى لم ينطلق فى هذا الفصل من سمة فنية نصية ، ولكنه انطلق من محور عقائدى وجدانى تاريخى ، يضرب إلى تراث دينى مقدس ، سماه « الخطيئة والتكفير » ، وأخذ يتبع عناصر هذا المحور التى حددها فى ستة هى .

١ - آدم (الرجل - البطل) البراءة .

٢ - حواء (المرأة - الوسيلة) الإغراء .

٣ - الفردوس (المثال - الحلم) .

٤ - الأرض (الانحدار - العقاب) .

٥ - التفاحة (الإغراء - الخطيئة) .

٦ - إبليس (العدو - الشر) .

وقد حرصت أن أنقل مدلولات هذه العناصر بالطريقة التى ذكرها الغدامى ووضعها بين الأقواس ، لأبين أن هذا الفصل قد تحول إلى البحث عن هذه العناصر داخل العمل الأدبى .

وأصبحت العناصر مطاوعة بعد أن حولها إلى رموز ، وهى رموز واسعة ، تشمل البراءة والإغراء والمثال والحلم والانحدار والعقاب والخطيئة والعدو والشر ، أو بعبارة أخرى هى تشمل كل مافى الكون ، وكل ما يدور داخل الإنسان من مشاعر الخير أو الشر .

ولم أجد فى كل ما قدمه الغدامى من قصائد ، بل فى كل قصائد حمزة شجاعة ، إشارة صريحة إلى قصة الخطيئة والتكفير بعناصرها الستة ، وكل ما وجدته هو تفسير دلالى لهذه العناصر ، وهو تفسير مطاط شامل ، راح المؤلف يتابعه فى القصائد بلا كلل ولا ملل .

والمؤلف يتكلف فى شرحه للقصائد حتى تستجيب لهذه الرموز . فالقارئ يقرأ الشعر ، ثم يقرأ شرحاً مخالفاً . إنها أفكار مسبقة عن نموذج عقائدى وجدانى ، يحاول المؤلف أن يفرضه على واقع القصيدة .

نحن إذن إزاء دراسة نفسية تحليلية فلسفية ، يكثُر فيها المؤلف من الإشارة إلى يانج ومصطفى سويف ، وإلى تعبيرات مثل : جماعية اللغة ، واللاشعور الجمعى وحالة النحن ؛ وهى تعبيرات ثلاثة ترتد إلى قاموس التحليل النفسى .

فهى إذن دراسة نفسية من نوع الدراسة التى كان العقاد يستخدمها ويبحث فيها عن مفتاح الشخصية . والغدامى لا ينكر ذلك . يستخدم التعبير العقادى فيقول : « وحسبنا أن قدما نموذجا فى مانراه «مفتاحا» لأدب شحاته ، وحسب أمثلة موجزة عنه مؤشرا إليه ودالا عليه ، والعمل هو مفتاح نفسه ، والقارئ هو الفاعل» . (ص ١٨٠) .

لا لوم على العقاد ، فهذا هو منهجه وهو لا يخفيه ، وهو يخلص له نظريا ونصيا ، وهو يطبقه على شخصيات أدبية وغير أدبية . وهو يستخلصه من واقع شخصياته ، دون إسقاطات مسبقة . وهو ، حين يشير مثلا إلى صفة « النرجسية » كمفتاح لشخصية الحسن ابن هانى ، فإنه يستقرئ هذه الصفة فى أشعاره ، وهو يستشهد بأقوال علماء النفس ، الذين يدعمون من منهجه النفسى .

ولكن الغدامى غير ذلك ، المقدمات تختلف عن النتائج . وأول الكتاب حديث عن الموضوعية العلمية ، وهتاف بسقوط التحليلات النفسية ، وآخره تجسس على شخصية الشاعر ، وبحث عن دوافعه ، وتحليل لعقده واتجاهاته ، ونش لحياته الخاصة ، وحديث عن فلسفة الرفض عنده ، وكشف لعقدة الناقص الذى يبحث عن الكامل على حد تعبيره (ص ٢٠٢) .

أما الفصل الثالث ، فعنوانه (آدم حيا . . آدم خطأ) ، وهو عنوان فى تركيبه يقترب من إيقاع الجملة فى الكتاب المقدس ، ومازال المؤلف يلح على ذلك الجواللاهوتى المتمثل فى القصة المقدسة بين آدم وحواء ، التى يسميها المؤلف قصة الخطيئة والتكفير .

وإذا كان المؤلف قد تحدث فى الفصل السابق عن عناصر هذه القصة ، وحددها فى ستة ، فإنه فى هذا الفصل يتحدث عن محاور هذه القصة ، ويحددها فى ثلاثة ، هى :

١ - محور (التحول - الثبات) .

٢ - محور (الشعر - الصمت) .

٣ - محور (الحب - الجسد) .

وغرض هذا الفصل دلالى ، وليس جماليا ، كما يقر المؤلف (ص ٢٢٠) . ومن هنا ، تحول هذا الفصل إلى دراسة فلسفية ، تتابع فى شعر شحاته المضامين الآتية :

١- روح التجديد .

٢- فلسفة الرفض .

٣- صورة المرأة .

فالفصل إذن دراسة موضوعية ، لا بالمعنى البنائى الذى يتحول فيه النص إلى موضوع مكتف بنفسه Self sufficiency ، ولكن بمعنى أن النص هنا يحيل إلى موضوع ذاتى effective خارجى ، ويصبح النص دالا يبحث عن مدلول .

ويبقى الحديث عن العناصر الجمالية فى شعر حمزة ، متمثلا فى الفصلين الأخيرين ، ويبدأ من ص ٢٥٩ ، لينتهى آخر الكتاب ص ٣٤٣ ، أى أقل من مائة صفحة على أحسن تقدير .

ولم تخلص هذه الصفحات المائة للناحية الجمالية وحدها ، بل إن ولع المؤلف بالتجريدات والنظريات وما يدور حول النص ، استغرق أكثر من نصف هذه الصفحات ، ولم يبق - عند أحسن تقدير - سوى ما يقل عن ٥٠ صفحة للناحية الجمالية من جملة هذا الكتاب الطويل .

وسوف نتحدث بالتفصيل عن هذه الصفحات فى الفقرة رقم / ٣٩ .

- ٢٧ -

وليس الغدامى مؤلفا للجزء النظرى ، الذى يحتل مساحة كبيرة من هذا الكتاب ، بالمعنى الدقيق لكلمة التأليف . بل هو عارض جيد لأراء الألسنيين فى العالم الغربى .

وهو لا ينفى ذلك . فقد بلغ قدرا من الشجاعة والأمانة ، ما جعله يشير إلى مصادره ، وينسب كل شىء إلى صاحبه . ولم يبلغ من القحة حدا لكثيرين فى عالمنا العربى ممن يترجمون هذه الآراء ، ثم ينسبونهم إلى أنفسهم ، يسيئون الظن بإمكانية القارئ على كشف الدخيل من الأصيل ، ويسئ القارئ بهم الظن مرتين : مرة لأنه دعى سارق مخادع ، وأخرى لأنه يجهل إمكانات القارئ ويشكك فى نصبه .

الغدامى إذن يجاهر بمصادره ، وهو يذكر ثبوتا لهذه المصادر فى نهاية كتابه ، وهو يحيل إليها فى الهوامش فى ثنايا كتابه .

وهى مصادر أجنبية بالدرجة الأولى ، لأن الغدامى ، كما قلت ، عارض جيد للمدارس

الألسنية في الغرب . وحين يورد في نهاية كتابه كشفا بمواد الكتاب ، فإننا نلاحظ أن الأعلام الأجنبية تغطي بدرجة كبيرة ، وتتكرر بصورة لافتة ، فدى سويسير مثلاً يرد في الكتاب نحواً من ١٨ مرة ، وديريدا ١٣ مرة ، وشتراوسن ١١ مرة ، وياكوبسون ١٠ ، وكولر ٦ .

- ٢٨ -

والشخصية الأولى ، التي تمثل غرام المؤلف ، هي شخصية رلان بارت . فإذا كان بارت ، كما يقولون ، قد توحد بالنص وأصبح عشقه الأول والأخير ، فإن الغدامي قد توحد ببارت ، وأصبح همه الأول والأخير . فهو يكرر اسمه في ثانيا الكتاب نحواً من ٤٥ مرة . وهو يقدمه بحديث الوهان ، وكأننا إزاء فارس من فرسان العصور الوسطى . فيقول تحت عنوان « فارس النص » .

« لم يحظ أحد بالتربع فوق سنام نظريات النقد ، مثلما حظى رولان بارت ، الذى قاد طلائع النقد الأدبى لمدة ربع قرن ، وماترحزح عن الصدارة قط » (ص ٦٤) .

وهو ينهى الحديث عنه تحت عنوان « عشق النص » ، فيقول :

« هذه بعض من أفكار بارت ، أفردتها هنا بحديث يخصها ، وماذلك بحاو إلا لجزء يسير من إنجاز هذا الناقد العظيم ، وغير ماذكرت الكثير ، ومنه شىء تناولته في عرض الكتاب ، رأى القارئ بعضه فيما سبق ، وسيرى كثيراً فيما يلحق من فصول » (ص ٧٤) .

وهو بين البداية والنهاية ، يقول : « ويبرز من خلال كتاباته كاتباً متميزاً ماهو بالناقد ، وماهو بالفيلسوف ، ولا هو بالشاعر والفنان ، وماهو بالروائي . ولكنه كل هؤلاء مجتمعين » . (ص ٦٧) . ويقول : « ومن هذا المنطلق ، تحررت كل كتابات بارت ، حتى فترة السبعينيات حيث ، يقفز جواد فارسنا قفزات واسعة المدى لتحرير النص مثلما حرر الكلمة » . (ص ٧١) .

وهو ، بعد ذلك كله ، يدور مع فارسه حيث دار ، ومع ذلك ، يحس إزاءه بتقصير تنم عنه الأسطر الأخيرة (ص ٧٤) كما يحس دون سانتشو إزاء صديقه وفارسه دون كيشوت .

النصية ورولان بارت

- ٢٩ -

ويمكن أن نصنف كل ماقاله الغذامي من آراء نظرية ، تحت مصطلحين :

١ - النصية Textuality

٢ - التناسية intertextuality

وأعنى بالنصية كل ما شرحته من قبل في المقالة الثلاثية (موت المؤلف - إحياء النص - مشاركة القارئ) ، والذي يتلخص في معاملة النص كقماش أو نسيج أو تصوير ، أو غير ذلك من مفردات تركز على النص كبنية فنية ، دون أن تهتك هذه البنية بالبحث عما وراءها ، من معلومات ثقافية ، سواء كانت اجتماعية أو نفسية أو تاريخية أو حضارية .

وقد وجهت تحفظات كثيرة حول هذه الفكرة ، ألحنا إلى بعضها فيما قبل ، وتكاد تتفق على أن هذه الفكرة يمكن أن تؤدي إلى شكلية فارغة ، تجرد الأدب من كونه « تجربة » experience زاخرة بالحياة والظلال والإيحاءات .

ومن أجل ذلك ، برز على السطح المصطلح الثانى « التناسية » ، ليكمل مفهوم « النصية » ، ويتلافى الكثير من التحفظات . إن النصية تعنى الآنية ، والنظر إلى النص دون امتداد تاريخي . أما التناسية ، فهي تعنى « تداخل النصوص » ، وتكشف عما وراء البنية من عمق تاريخي ، يتمثل في ثقل النصوص ، أو حضور نصوص أخرى وراء هذا النص . فالنص ، حينئذ ، ليس هو ابن لحظته ، بل هو نتيجة حوار مع أرواح سابقة تفضى إلى النص الحالى بالسر ، وتجعله جديراً بأمانة الكلمة ؛ وهو ما يعبر عنه مرة بجماعية اللغة ، ومرة بالسياق التاريخي ، ومرة بسياق الجنس الأدبي ، ومرة بسياق النص نفسه ، وغير ذلك من تعبيرات يمكن أن تجمعها كلمة واحدة وهي « التراث » .

- ٣٠ -

وكل ما ذكره الغذامي عن ياكوبسون وغيره ، وكل ما ذكره عن التشريحية وغيرها ، يمكن أن يرتد إلى مفهوم النصية والتناسية .

ولن نعيد ما ذكره بالتفصيل ، فقط سنقف عند غرامه الأول والأخير رولان بارت ، وفي

صورة موجزة يمكن أن تعطى فكرة عن موقف الغدامى نفسه ، وعن موقف نقاد الحداثة بصورة عامة .

إن مذكرناه من قبل عن المقولة الثلاثية (موت المؤلف - التركيز على الشكل - مشاركة القارئ) ، يمكن أن يعد مصدرا أساسيا لكل مقالته الغدامى عن فكرة النصية نقلا عن رولان . فهو يلخص مقالة رولان «موت المؤلف» ، وهو في هذه المقالة لا يخرج عن المقولة الثلاثية ، التى تبدأ بنقض فكرة المحاكاة بمعناها الإغريقى ، وإعلان موت المؤلف بكل ما يحمله من سيرة ذاتية ، ومعارف عامة ، وتضمنات نفسية أو اجتماعية . وكل هذا يفسح المجال أمام النص ، لكى يكون عالما مكتفيا بنفسه ، متضمنا إشارات داخل بنيت النصية ، ثم يقدم القارئ بعد ذلك بكل تبجيل وسلطة ، لكى يفك إشارات هذا العالم المغلق ، ويمنحه الحياة ، وحول كل هذه المعانى ، يقول الغدامى :

« لو كتب لقيس بن الملوح أن يصل إلى ليلاه ، فما هو طريقه إليها؟

لا طريق له سوى أن يموت زوجها الذى حال بينه وبينها . وهذا تماما هو طريق رولان بارت إلى معشوقه ، إلى النص . ولذا يكتب مقالة في عام ١٩٦٨ ، يعلن فيها « موت المؤلف » ، وكان هذا هو عنوان المقالة . وفيها يناقش بارت مفهومات مؤلف وقارئ ، مؤكدا على أن الكتابة هى في واقعها نقض لكل صوت ، كما أنها نقض لكل نقطة بداية ، (أصل) . وبذا يدفع بارت المؤلف نحو الموت ، بأن يقطع الصلة بين النص وبين صوت بدايته . ومن ذلك تبدأ الكتابة التى أصبح بارت يسميها بالنصوصية (Textuality) ، بناء على مبدأ أن اللغة هى التى تتكلم وليس المؤلف ، والمؤلف لم يعد هو الصوت الذى خلف العمل أو المالك للغة أو مصدر الإنتاج . ووحدة النص لاتأتى من أصله ومصدره ، ولكنها تأتى من مصيره ومستقبله . ولذا ، يعلن بارت بأننا نقف الآن على مشارف عصر القارئ . ولاغربة أن نقول إن ولادة القارئ . لابد أن تكون على حساب موت المؤلف . وبذا يحسم بارت الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد ، فينقل رولان بارت منافسه ، ليستأثر هو بحب معشوقه (النص) ، ويتنصر القارئ على المؤلف ، ويخلو الجو للعاشق ، كى يمارس حبه مع محبوبه الذى لا يشترك فيه مشارك « . (ص ٧١) .

التناصية ورولان بارت

- ٣١ -

أما فكرة التناصية عند الغدامى ، فهو يشير إليها فى مواقع متعددة من كتابه ، نقلا عن رولان بارت أيضا . وهو ، مرة ، يسميها جماعية اللغة (ص ١٤٠) ، أو كما يقول بارت فى كتابه (S/Z) ، والذى يصفه الغدامى بأنه فريد .

« أنا ، أقرأ النص . هذه المقولة بتناغمها مع عبقرية اللغة ليست دائما صحيحة . فالنص كلما زادت جماعيته ، تضاءلت فيه صفة النص المكتوب قبل القراءة . وأنا لا أخضعه لعملية تحويل ، يترتب عليها عملية أخرى ، تعرف بأنها القراءة ، لأن هذه الأنا ليست ذاتا بريئة وأجنبية على النص تتعامل معه كنتيجة لذلك ، وكأنه مادة للتحليل أو منتج للسكنى . إن هذه الأنا التى تتقدم نحو النص هى نفسها (جماعية) تكونت من نصوص أخرى ، ومن شفرات غير متناهية ، أو بقول أدق . من شفرات منسية (أى أن أصولها منظمسة) . . . » .

وهو ، ثانية ، يسميها المخزون المعجمى ، ليشير بذلك إلى فكرة رولان بارت عن « المعجم المتباين العناصر للنصوص المتداخلة » . heterog eneous dictionary of . intertes ctuality وهو يعنى أن هذا المخزون قد تكون « من خلال نصوص متعاقبة على ذهن القارئ . . . فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن ، منسجبة من ثقافات متعددة ، ومتداخلة فى علاقات متشابكة من المحاوره والتعارض والتنافس » . (ص ٣٢٣) .

وهو ، ثالثة ، يسميها بالبعد التاريخى ، على أساس أن لكل كلمة لغوية بعدين أساسيين تتحرك خلالهما « بعد آنى » sonchronic ، وآخر تاريخى dia chroinic . وفى الخطاب العادى يبرز بعدها الآنى (وهو استعمالها العصرى) لأن الهدف منه مباشر ونفعى . أما فى النص الأدبى ، فإن الموروث الفنى للجنس الأدبى الذى يتقمصه النص ، يعلى جانب البعد التاريخى للكلمة ، لكنه لايسجنها فيه . فهى بقدر ماترفع عن البعد المباشر ، فإنها أيضا تتجاوزته منفتحة على المستقبل ، ورصيدها الموروث يمكنها من منح إيجاءات متعددة المضامين . وهذا يفتح مجالها لتكون قادرة للدلالة على أى شىء يتخيله متلقيها ، حتى لكأنها تدل على كل شىء ، أولا تدل على شىء أبداً » . (ص ٣٢٤) .

وهو ، رابعة ، يسميها بالشفرة الثقافية ، مشيرا أيضا إلى منهج رولان بارت فى نقد النص الأدبى خلال شفرات خمس ، يهمنها هنا شفرتان :

١ - الشفرة الثقافية . « وتشمل الإرجاعات المعرفية التى تشير إلى ثقافة ما تتسرب خلال النص ، وهذا ليس معناه أن بارت يسعى إلى رصد المعرفة النفسية للنص ، ولكنه يهدف فقط إلى مجرد الإشارة إلى نوعية هذه المعرفة » . (ص ٦٦) .

٢ - الشفرة الرمزية . ويشرحها الغدامى بما سبق أن تحدث عنه حول المنهج البنيوي فى اكتشاف عالم النص دون إسقاطات خارجية ، وخاصة خلال فكرة التقابل بين الشئيين ، والتى تعود فيما يرى إلى الفكرة البلاغية عن الطباق (انظر ص ٦٦) .

وهو ، خامسة ، يعيدها إلى الموروث التراثى ، ويذكر هنا صراحة أن هذا « إعادة للوحدة بين المنشئ والمتلقى فى استقبال النص وفى تفسيره ، أى العرف الأدبى الذى تنشأ عنه مقومات الأدب » . ويستشهد هنا بما قاله كولر « إنه من التضييل أن تتحدث عن القصيدة على أنها كل متجانس أو وحدة عضوية مستقلة ، تامة فى نفسها . وتحمل معانى ثرية فائضة . إن التناول السيميولوجى يقترح نقيض ذلك . بأن نفكر فى القصيدة على أنها قول لادلالة له إلا ضمن الأنظمة العرفية التى اكتسبها القارئ ولو أطلقنا أنظمة أخرى غيرها ، فإن إمكانات الدلالة عندئذ ستتغير » . (ص ٣٢٢) .

وهو ، سادسة ، يشير إلى التراث الثقافى للجنس الأدبى ، على أساس أن كل جنس يمتلك أعرافه الأدبية ، التى تفرض نفسها على المؤلف وعلى القارئ . وهو يستشهد بذلك على فكرة الجنس الأدبى ، التى يرى كولر أنها تسبق عملية القراءة وتوجه مصير النص «ولا يستطيع المنشئ أن يتمرد على هذا السلطان مهما حاول . لأنه محكوم فى التفكير بالقارئ ، ولو حاول تجاهل القارئ فلا بد له أن يفكر فى نفسه كقارئ لعمله » . (ص ٣٢٣) . وهو ، فى كل ذلك ، يتدارك الاعتراضات التى وجهت إلى فكرة النصية ، بأنها تقف عند الآن ، وتقدم النص كعالم مغلق على نفسه دون امتدادات . ولكن فى النهاية تبدو المصطلحات عند نقاد الحداثة مطاطة ، فهم ينقضون ما يقولون ، ويستدركون على ما يؤكدون .

البلاغة العربية

وفكرة النصية

- ٣٢ -

« عن الغدامي عن رولان بن بارت أن العرب كانوا يحتفون بالشكل ويشبهون الأدب بالجسد الحى^(١) .

وليست العهدة في هذا على الراوى وحده، فاحتفاء العرب باللفظ وتشبيهه بالجسد أو التصوير أو النقش أو النسيج أمر متواتر في كتب البلاغيين . ولكن العجيب أن الراوى يأخذ ثقافته عن الأعجمى . والأشد عجباً أنه يتماهى في غيه، وينقل من كتب الأعاجم ما يراه جديداً، وعندنا الكثير منه في مؤلفات الجاحظ وابن عبد ربه والجرحاني^٢ . انتهت المخطوطة .

تلك مقدمة، أردت بها أن أقلد القصص الحديثة، التى تحاول أن تستلهم طريقة المخطوطات القديمة . وهى مقدمة ليست بعيدة عما نحن بصده في هذه الفقرة . فكل ما جاء عن الغدامي في حديث عن النصية والتناصية، يمكن أن نجد له مدخلا عند علوم البلاغة العربية، لولا النفور غير الموضوعى عند نقاد الحداثة من البلاغة التقليدية، وانصرافهم عنها كلية، دون أن يتخذوها منطلقاً وخلفية لأفكارهم حول الحداثة، كما تفعل كل أمم الأرض، التى تنطلق من علومها التقليدية لتؤسس نظرياتها الحديثة .

وقد لقي كتاب « الإيضاح » للقزوينى هجوماً غير مبرر من نقاد الحداثة، فقد وصفوه بالجمود وتحويل النقد من مساره الحى إلى قواعد ميتة

وهذا الاتهام غير مبرر، لأن القزوينى كمثال لعلماء البلاغة، ليس ناقداً، ولكنه نظر في الكتب السابقة وحولها إلى مصطلحات، أو كما قال هو نفسه في خطبه الكتاب : « فاستخرجت زبدة ذلك كله، وهذبته، ورتبتها، حتى استقر كل شىء في محله » . فهو إذن يفعل ما تفعله كتب المصطلحات الحديثة، التى تستخرج المصطلحات من الحركة النقدية والمدارس الأدبية، وترتيبها . وتقننها، ونضع كل شىء في محله . وهو جهد علمى بلاشك، يقابل بالتقدير والامتنان من نقاد الحداثة في العالم العربى، بشرط أن يكون صادراً من الأعاجم، وممهوراً بحروف أجنبية . أما إذا صدر من القزوينى وغيره، فهو جمود يعوق الحركة الأدبية والنقدية، ويجوّلها إلى قواعد ميتة .

(١) انظر : الخطيئة والتكفير: ص ٨٦ .

ونحن فيما يلي سنبحث عن مدخل للنصية والتناسية من كتاب الإيضاح ، على أساس أنه كتاب فى المصطلحات البلاغية المركزة ، يغنينا عن متابعة التفصيلات فى الكتب النقدية والأدبية ، وعن الوقوف عند الجاحظ وعبد القاهر الجرحانى وغيرهما من نقاد العربية .

- ٣٢ -

إن فكرة النصية ، باعتبارها تركيزا على النسيج اللفظى بالدرجة الأولى ، يمكن أن نجد جذورها لها فى كتاب الإيضاح بتبويبه التقليدى ، الذى يتكون من مقدمة فى الفصاحة والبلاغة ، ومن أبواب ثلاثة تغطى علوم البلاغة الثلاثة (المعانى - البيان - البديع) ، وهو تبويب صار تقليدا تتبعه كتب البلاغة العربية .

ففى المقدمة ، يركز على اللفظ ، ولا يبحث المعنى إلا من خلال اللفظ وهو ، ثانيا ، يعرف علم المعانى بأنه « علم يعرف به أحوال اللفظ العربى التى بها يطابق مقتضى الحال » . (ص ١٥) .

وهو ، ثالثا ، يعرف علم البيان بأنه « علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه » . (ص ٢١٥) .

وهو ، رابعا ، يعرف علم البديع بأنه « علم يعرف به وجوه تحسين الكلام » . (ص ٤٨) . وهو فى كل الأحوال يحتفى بالنسيج اللفظى ، بصورة واضحة ولافتة لاحتاج معها إلى أن نروى عن رولان بن بارت .

ففى حديثه عن الفصاحة يركز على التنافر والغربة والقياس ، (فصاحة الكلمة) ، أو على ضعف التأليف والتعقيد (فصاحة الكلام) ، أو على الكلمة التى تعبر عن المقصود (فصاحة المتكلم) . وهو يستشهد على كل ذلك بأبيات من الشعر يقف فيها عند النسيج اللفظى ، دون أن يتجاوزه إلى إسقاطات اجتماعية أو تاريخية .

وقد يبدو فى حديثه عن مصطلح « بلاغة الكلام » ميل إلى المعنى ، على أساس أن هذا المصطلح يعنى بمقام مقتضى الحال ، ولكنه سرعان ما يفسر هذا المقام تفسيرا لفظيا ، يحصره فى أحوال التنكير والتعريف ، أو التقديم والتأخير ، أو الإطلاق والتقييد ، وغير ذلك من أحوال لا تتجاوز النسيج اللفظى .

وهو يذكر صراحة أن « بلاغة الكلام » إنما تعود إلى اللفظ دون المعنى . « فالبلاغة ، صفة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى » (ص ١٢) . وهو ينطلق من هذا التعريف ،

يفسر فكرة «النظم» عند عبد القاهر تفسيرا يعود إلى اللفظ ، ويدفع الفهم المغلوط لبعض عبارات الجرجاني ، التى يقول فيها مثلا: « علمت أن الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجرى فى طريقهما أوصاف راجعة إلى المعانى ، وإلى مايدل عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها » .

إن الجرجانى فى مثل هذه التعبيرات التى تفهم بطريقة خاطئة ، إنما يعنى أن صفة البلاغة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى عند التركيب ، لأن الجرجانى نفسه فى مواضع أخرى من كتابه « دلائل الإعجاز » يركز صراحة على اللفظ ، وينقل عن الجاحظ قوله « المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والقروى والبدوى . وإنما الشأن فى إقامة اللفظ وتخير الوزن وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك » .

ويستمر القزوينى فى شرح فكرة النظم شرحا يعود بها إلى البنية اللفظية ، ثم يختم ذلك باقتباسات عن الجرجانى توضح موقفه غاية التوضيح من مثل قوله :

« ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشئ الذى يقع التصوير فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار . فكما أنه محال - إذا أردت النظر فى صوغ الخاتم وجودة العمل ورداءته - أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل ، كذلك محال - إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام - أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أننا لو فضلنا خاتما على خاتم ، بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضة أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ، ألا يكون ذلك تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام » ، (ص ١٣) .

وهو فى علم المعانى يركز على اللفظ ، وقد تبدو كلمة «معانى» هنا موهمة ، ولكن القزوينى يحصر هذا العلم فى أبواب ثمانية (ص ١٧) ، تعود كلها إلى أحوال اللفظ .

وهو فى علم البيان يركز على الطرق ، التى تختلف فى دلالتها من عبارة إلى عبارة حسب مقتضى الحال .

ويمكن أن نستشف من حديثه فى هذا الباب أمرين رئيسين ومتداخلين الأول : أن علم البيان يتعلق بالعبارة الأدبية ، أو مايسميه هو بالدلالة العقلية فى مقابل الدلالة الوضعية .

فالدلالة الوضعية ، أى دلالة اللفظ على ماوضع له ، لاتدخل فى علم البيان « لأن السامع إن كان عالما بوضع الألفاظ ، لم يكن بعضها أوضح دلالة من بعض ، وإلا لم يكن كل واحد منها دالا » .

أما الدلالة العقلية ، فهو يعنى بها النص الأدبى ، والذى هو وراء التركيب الحقيقى

(الوضعي). وهو يحصرها ، وهذا هو الأمر الثاني ، في التشبيه والمجاز (الاستعارة) والكناية ، وكل واحد من هذه الأمور الثلاثة تقدم العبارة بطريقة تختلف عن الأخرى ، وهذه الطريقة تحدث في الكلام كبنية نصية تعبر عن المقام المناسب .

وهو في علم البديع يدرس وجوه تحسين الكلام ، ويركز شأن غيره من البلاغيين على المحسنات اللفظية . وهو حين يدرس المحسنات المعنوية لا يدرسها كمعان مجردة ، بل يدرسها كمعان خلال العبارة الأدبية ، لأن علم البديع إنما يأتي تاليا لعلمى المعانى والبيان ، أى بعد أن يتحقق للعبارة الأدبية مراعاة مقتضى الحال ووضوح الدلالة . ومن هنا ، نجد تعريف هذا العلم عن القزويني (ص ٣٤٨) يشمل العلمين الآخرين .

نموذج تطبيقي من البلاغة العربية

- ٣٣ -

هذا كله عن البلاغة العربية كتجريد نظري، ينطلق من أبوابها التقليدية . ويمكن أن نضيف إلى ذلك نموذجا تطبيقيا مستمدا من البلاغة العربية، وهو ماورد في كتاب الإيضاح، نقلا عن الزمخشري، حول الآية الكريمة: ﴿وقيل يا أرض ابلعي ماءك وياسماء أقلعي وغيض الماء وقضى الأمر واستوت على الجودي وقيل بُعِدًا للقوم الظالمين﴾^(١).

وهدفنا من ذلك أمران :

الأول : إثبات أن البلاغة ماثلة في علميها الرئيسين (المعاني والبيان) إنها هي علم شكلي ، يركز على بنية النص ، كصورة أو نقش أو صيغ أو نسيج ، دون أن يتجاوز ذلك إلى دلالات خارج النص . فالزمخشري يعرض هذه الآية من وجهة نظر علم البيان مرة ، ومن وجهة نظر علم المعاني مرة أخرى . وهو في كل مرة يكشف عن أسرار الجمال ، ويبحث في وجوه صوره (علم البيان) ، أو في وجوه ترتيبه (علم المعاني) ، دون أن يهتك نسيج النص ويحملة بمرجعية معرفية أو تاريخية .

أما الهدف الثاني فهو يقصد إلى تقديم هذه الآية كنموذج تطبيقي بعد التجريد النظري . وهذا النموذج يمتحى أبواب البلاغة ، ويجعل لمصطلحاتها وأبوابها أغراضا عملية ، تنحصر في بنية النص وأسراره الجمالية .

وهذا النموذج ، كتطبيق ، يثبت مرة أخرى أن البلاغة في صورتها التطبيقية هي بلاغة شكلية (نصية) . فالزمخشري يشرح هذه الآية بطريقة لا يخرج بها عن النص ، وهو في الوقت نفسه لا يقتل النص ، ويحيله إلى ميدان فسيح يعيث فيه القارئ فسادا .

لو أن هذا النص وقع في يد واحد من نقاد البنائية ، لشرحه وفككه ، وحوله إلى جداول وإحصائيات وأشكال ، تقرأ مرة مقلوبة وأخرى معدولة . حقا قد يثبت قدراته الرياضية ، وقد يرضى ميوله إلى السيطرة والتسلط ، ولكن كل هذا يأتي على حساب النص ، الذي ينحضع ويتلاشى ويتفكك ، وأخيرا يموت لكي يحيا القارئ . وإذا مات النص ، ضاعت العملية الجمالية ، لأنه هو المرجعية الحقيقية لكل اختلاف بين النقاد أو القراء .

(١) الآية : ٤٤ من سورة هود .

بقى الآن أن ننظر إلى النموذج التطبيقي، كقراءة للآية الكريمة يقوم بها الزمخشري من منهج بلاغي بحت ، فيقول :

«أما النظر فيها من جهة علم البيان ؛ فهو أنه - تعالى - لما أراد أن يُبين معنى : أردنا أن نركب ما انفجر من الأرض إلى بطنها فارتد ، وأن نقطع طوفان السماء فانقطع ، وأن يغيض الماء النازل من السماء فغاض ، وأن يقضى أمر نوح - وهو لإنجاز ما كنا وعدناه من إغراق قومه - فقضى ، وأن نسوى السفينة على الجودي فاستوت ، وأبقينا الظلمة غرقى ، بنى الكلام على تشبيه المراد منه بالمأمور الذى لايتأتى منه - لكمال هيئته - العصيان ، وتشبيه تكوين المراد بالأمر الجزم النافذ فى تكوين المقصود ، تصويرًا لاقتداره تعالى ، وأن السوات والأرض وهذه الأجرام العظام تابعة لإرادته ، كأنها عقلاء مميزون ، قد عرفوه حق معرفته ، وأحاطوا علمًا بوجوب الانقياد لأمره ، وتحتم بذل المجهود عليهم فى تحصيل مراده .

ثم بنى على تشبيهه هذا نظم الكلام ؛ فقال تعالى : ﴿قِيلَ﴾ على سبيل المجاز عن الإرادة الواقع بسببها قول القائل ، وجعل قرينة المجاز خطاب الجهاد ، وهو : ﴿يا أرض﴾ ، ﴿ويا سماء﴾ .

ثم قال : ﴿يا أرض﴾ و﴿ويا سماء﴾ . مخاطبا لهما ، على سبيل الاستعارة ، للشبه المذكور .

ثم استعار لغور الماء فى الأرض البلع الذى هو إعمال الجاذبة فى المطعوم ، بجامع الذهاب إلى مقر خفى .

واستبمع ذلك تشبيه الماء بالغذاء على طريق الاستعارة بالكناية ؛ لتقوى الأرض بالماء فى النباتات للزرع والأشجار ؛ وجعل قرينة الاستعارة لفظ ﴿ابلعى﴾ لكونه موضوعا للاستعمال فى الغذاء دون الماء .

ثم أمر على سبيل الاستعارة للشبه المقدم ذكره .

ثم قال : ﴿ماءك﴾ بإضافة الماء إلى الأرض ، على سبيل المجاز ؛ تشبيها لاتصال الماء بالأرض باتصال الملك بالملك ، واستعار لحبس المطر الإقلاع الذى هو ترك الفاعل الفعل ؛ للشبه بينهما فى عدم ما كان ، وخاطب فى الأمرين ترشيحا للاستعارة .

ثم قال : ﴿وغيض الماء وقضى الأمر واستوت على الجودي وقيل بعدا للقوم الظالمين﴾ فلم يصرح بالنائص ، والقاضى ، والمسوى والقائل ، كما لم يصرح بقائل ﴿يا أرض﴾ و﴿ويا سماء﴾ . سلوكا فى كل واحد من ذلك سبيل الكناية . إن تلك الأمور العظام لا تتأتى إلا من ذى قدرة لا تكتنه ، قهار لا يغالب ، فلا مجال لذهاب الوهم إلى أن يكون الفاعل لشيء من ذلك غيره .

ثم ختم الكلام بالتعريض لسالكى مسلكهم فى تكذيب الرسل ظلما لأنفسهم ختم إظهار لمكان السخط ، ولجهة استحقاقهم إياه .

« وأما النظر فيها من حيث علم المعانى ، وهو النظر فى فائدة كل كلمة فيها ، وجهة كل تقديم وتأخير بين جملها ؛ فلذلك اختير « يا » دون سائر أخواتها لكونها أكثر استعمالا ، ولدلالتها على بعد المنادى الذى يستدعيه مقام إظهار العظمة ، ويؤذن بالتهاون به .

« ولم يقل « يا أرض » بالكسر تجنباً لإضافة التشريف ؛ تأكيداً للتهاون .

« ولم يقل « يأيها الأرض » للاختصار ، مع الاحتراز عما فى « أيها » من تكلف التنبيه غير المناسب للمقام ؛ لكون المخاطب غير صالح للتنبيه على الحقيقة .

« واختير لفظ الأرض دون سائر أسائها لكونه أخف وأدور .

« واختير لفظ السماء لمثل ذلك مع قصد المطابقة .

« واختير « ابلعى » على « ابتلعى » لكونه أخصر ، ولجىء حظ التجانس بينه وبين « أقلعى » أوفر .

« وقيل « ماءك » بالإفراد دون الجمع لدلالة الجمع على الاستكثار الذى يأباه مقام إظهار الكبرياء ، وهو الوجه فى إفراد الأرض والسماء .

« ولم يحذف مفعول « ابلعى » لئلا يفهم ما ليس بمراد ، من تعميم الابتلاع للجبال والتلال والبحار وغيرها ؛ نظرا إلى مقام ورود الأمر الذى هو مقام عظمة وكبرياء .

« ثم إذ بين المراد اختصر الكلام على « أقلعى » فلم يقل « أقلعى » عن إرسال الماء احترازا عن الحشو المستغنى عنه من حيث الظاهر ، وهو الوجه فى أنه لم يقل : يا أرض ابلعى ماءك فبلعت ، ويا سماء أقلعى فأقلعت .

« واختير « غيَّضَ الماء » على « غيَّضُ » ؛ لكونه أخصر وأخف ، وأوفق لقليل .

« وقيل « الماء » دون أن يقال « ماء طوفان السماء » وكذا « الأمر » دون أن يقال « أمر نوح » للاختصار .

« ولم يقل : « سوَّيت على الجودى » بمعنى أقرت على نحو « قيل » و« غيَّض » و« قضى » فى البناء للمفعول ؛ اعتبارا لبناء الفعل للفاعل مع السفينة فى قوله « وهى تجرى بهم » مع قصد الاختصار .

« ثم قيل « بعدًا للقوم » دون أن يقال : « ليعبد القوم » طلبا للتوكيد مع الاختصار ، وهو

نزول « بعدا » منزلة « ليعبدوا بعدا » مع إفادة أخرى ، وهى استعمال السلام مع « بعدا » الدال على معنى أن البعد حق لهم .

« ثم أطلق الظلم ليتناول كل نوع ، حتى يدخل فيه ظلمهم لأنفسهم بتكذيب الرسل .
« هذا من حيث النظر إلى الكلم .

« وأما من حيث النظر إلى ترتيب الجمل ؛ فذلك أنه قدم النداء على الأمر ؛ ففيل « يا أرض ابلعى ، ويا سماء أقلعى » دون أن يقال « ابلعى يا أرض ، وأقلعى يا سماء » جريا على مقتضى اللازم فيمن كان مأمورا حقيقة من تقديم التنبيه ؛ ليتمكن الأمر الوارد عقيبها فى نفس المنادى ؛ قصدا بذلك لمعنى الترشيح .

« ثم قدم أمر الأرض على أمر السماء ؛ لابتداء الطوفان منها ، ونزولها لذلك فى القصة منزلة الأصل .

« ثم أتبعها قوله ﴿ وغيض الماء ﴾ لاتصاله بقصة الماء .

« ثم أتبعه ما هو المقصود من القصة ، وهو قوله ﴿ وقضى الأمر ﴾ أى : أنجز الوعد من إهلاك الكفرة ، وإنجاء نوح ومن معه فى السفينة ، ثم أتبعه حديث السفينة ، ثم ختمت القصة بها ختمت » .

البلاغة العربية وفكرة التناسية

- ٣٤ -

حاولنا فيما سبق أن نلتمس بدورا لفكرة النصية في كتب البلاغة التقليدية ، سواء كان ذلك عن طريق متابعة أبوابها ومصطلحاتها ، أو متابعة نموذج من تطبيقاتها .

وكان هذا يمثل محورا واحدا من المحورين الرئيسيين في أفكار الغدامي باعتباره عينة لنقاد الحدائث في العالم العربي . أما المحور الثانى ، وهو التناسية ، فإن مدخلها في كتب البلاغة يمكن أن يكون بعض المصطلحات ، التى وردت في كتاب الإيضاح تحت عنوان : « القول في السرقات الشعرية وما يتصل بها » (ص ٤١١) ، وذلك مثل .

النسخ - المسخ - السلخ - النقل - القلب - الاقتباس - التضمين - العقد - الحل - التلميح .

إن عنوان « السرقات الشعرية » عنوان جارج ، مسئول بالدرجة الأولى عن نفور المعاصرين الذين يقفون عن حد الظاهر ، أما من يتعمقون الأمور ، فإنهم يجدون تحت هذا العنوان ما يمكن أن نسميه بعملية توظيف النص ، أو بلغة البنائين عملية التناص .

وقد يتم التوظيف بطريقة غير فنية تسمى إلى النص ، وحينئذ يسميه البلاغيون بالسرقة المذمومة ، وذلك مثل النسخ . وقد يتم بطريقة فنية تبرز جماليات النص ، فيسميه البلاغيون بالسرقة المحمودة ، مثل السلخ . وسواء كان ذلك فنيا أو غير فنى ، مذموما أو غير مذموم ، فإنه يدخل في جوهره تحت عملية استلهاام التراث . أو تداخل النصوص .

من الصعب في هذه الدراسة القصيرة أن نتابع كل مصطلح من المصطلحات السابقة ، ولكن يمكن الوقوف عند المصطلح الأخير « التلميح » ، كمثال على تنبه القدماء إلى فكرة تداخل النصوص .

يعرف القزوينى « التلميح » بأنه ما يشار فيه إلى قصة أو شعر من غير ذكره ، ويضرب أمثلة على ذلك ، نقف عند ثلاثة منها لتوضيح فكرة استلهاام النص .

المثال الأول ، هو قول ابن المعتز :

أترى الجيرة السذين تداغوا عند سير الحبيب وقت الزوال

علموا أننى مقيمٌ . وقلبي راحل فيهمُ أمام الجمال
مثل صاع العزير في أرحل القو م ، ولا يعلمون مافى الرّحال

فهو هنا يشير إلى قصة يوسف مع إخوته .

المثال الثانى ، هو قول أبى تمام :

لحقنا بأخراهم وقد حوّم الهوى قلوبنا عهدنا طيرها وهى وُقع
فُرِدّت علينا الشمس والليل راغم بشمس لهم من جانب الخدر تطلع
نضا ضوءها صبغ الدُّجْنَة وانطوى لبهجتها ثوب السماء المجزع
فوالله ما أدري أحلام نائم المّت بنا ، أم كان فى الركب يوشع

فإنه يشير إلى قصة يوشع بن نون ، الذى دعا الله أن يوقف الشمس فلا تغرب ، حتى يفرغ من قتال الجبارين ، فاستجاب الله له .

والمثال الثالث ، هو قول الحريرى : « وإنى والله لطالما تلقيت الشتاء بكافاته ، وأعددت له الأهب قبل موافاته » ، فهو يشير « بالكافات » إلى قول ابن سَكْرَة .

جاء الشتاء وعندى من حوائجه سبعٌ إذا القَطْر عن حاجاتنا حبسا

كِئٌ ، وكيسٌ ، وكانونٌ ، وكأسٌ طِلا بعد الكباب ناعم ، وكسا

فهذه الأمثلة تشير إلى نصوص سابقة ، شعرا أو نثرا ، وتأتى الإشارة قصيرة ، فى كلمة أو كلمتين ، ولكنها تستحضر الجو السابق ، وتلمح إلى التفاصيل ، وتوحى بدلالات تفوق ما يحتمله النص الأخير فى بنيته اللغوية .

إن قصة يوسف ، أو قصة يوشع ، أو أبيات ابن سَكْرَة ، قد بلغت من الشيوع ، مامكنها أن تصبح جزءا من العقل الجمعى (التراث) ، وأن يحتل النص الحالى إلى مسرح تتلاقى فيه أرواح السابقين .

والاستلهام فى هذه الأمثلة عن قصد . فالشاعر أو الناثر يشير صراحة إلى المصدر الأول ، الذى أصبح جزءا من التراث ، يلمح الشاعر فيقهم القارئ ، ويلتقى الجميع على أرضية مشتركة .

ولكن فى حالات أخرى ، لايشير الشاعر إلى المصدر ، ويصبح التشابه نوعا من توارد الخواطر ، أو « من عموم الغرض » ، أو « الاستعارة من القول والعادات » وغير ذلك من

تعبيرات يوردها القزوينى ، وتوحى فى جملتها بثقل التراث ، وتتلاقى مع تعبيرات معاصرة للغدامى عن «جماعية اللغة» ، أو «المخزون المعجمى» ، أو «البعد التاريخى» ، أو «الموروث الثقافى» ، (انظر الفقرة رقم ٣٠) .

ولا يرى القزوينى فى مثل هذه الأمور سرقة ، فهى أمور شائعة وملك للجميع ، وتتلاقى أو تتداخل فيها النصوص . ومن هنا نراه يرشد إلى المنهج الصحيح فى مثل هذه الحالات فيقول : « لا ينبغي لأحد بثّ الحكم على شاعر مالم يعلم الحال ، وإلا فالذى ينبغى أن يقال ، قال فلان كذا ، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا» ، (ص ٤٢٦) .

- ٣٥ -

كانت هذه الوقفة عند علوم البلاغة ، لأبين أن الكثير من القضايا التى تعرض لها الغدامى ، يمكن أن يكون مدخلها البلاغة التقليدية .

فنظرية الشاعرية عند ياكوبسون (ص ٦) ، يمكن أن يكون مدخلها باب الحقيقة والمجاز ، وخاصة التفريق بين الدلالة الوصفية والدلالة العقلية .

ونظرية السياق عند بارت (ص ١٣) ، يمكن أن يكون مدخلها علم المعانى ومراعاة مقتضى الحال .

ونظرية النصية التى تناثرت خلال كتاب الغدامى ، نقلا عن البنائية والتشريحية ، يمكن أن يكون مدخلها علوم البلاغة الثلاثة (انظر الفقرة - ٣٢) .

ونظرية التناسية عند بارت ، يمكن الدخول إليها عن طريق الاقتباس والتضمين والحل ، أو حتى عن طريق السرقات الشعرية (انظر الفقرة / ٣٤) .

- ٣٦ -

ولكن لايعنى هذا أن ماجاء فى كتب البلاغة مساو تماما لكل ماجاء عند نقاد الحداثة ، فليس علميا أن نساوى بين لحظتين تاريخيتين متباعتين ، وأن نتجاهل منجزات الحضارة ، ونتائج العلوم ، ومكتشفات المناهج الحديثة .

وكل مانعنيه أن نقطة البداية تجعل النتائج مختلفة .

فالبداية من البلاغة العربية ، تجعل التطور امتدادا طبعيا ، وتجعل الوصول إلى النتائج

منطلقات من التراث ، شأن كل أمم الأرض التى تملك تراثا ، وحيثئذ يمكن للباحث أن يصل إلى اكتشافاته من غير أن يتكئ على بارت أو غيره ، وقد يسبق بارت لأن تراثه قد سبق تراث بارت فى كثير من القضايا السابقة .

أما البداية من بارت وياكوبسون وكولر ، فإنها قد تجعل الباحث يغترب عن نفسه وعن بيئته .

فقد اغترب الغدامي عن نفسه ، كما رأينا فى آرائه النظرية ، وأصبح بيتا تسكنه أرواح البنائين والتشريحيين ، ويحتل غرفة رولان وسوسير وكولر .

أما اغترابه عن بيئته ، فهو يتمثل فى الصورة التى قدمها لشخصية حمزة شحاته كنموذج تطبيقي .

الخطيئة والتكفير مسحة مسيحية

- ٣٧ -

لقد انطلق الغدامي من فكرة مسبقة يعكسها عنوان «الخطيئة والتكفير» ، وهى فكرة الخطيئة الأولى كما وردت فى الكتاب المقدس .

وقد أحيطت الخطيئة الأولى فى الكتاب المقدس ، بجو من الإحساس بالندم ، ومطاردة الذنب للإنسان مدة حياته ، وانعكس هذا على النظرة نحو الحياة الدنيا ، فهى عقاب على الخطيئة ، والتكفير يكون برفض هذه الحياة والاستخفاف بها ، إن الموت حيثئذ يكون هو الخلاص من هذا السجن ، الذى استحقه الإنسان بسبب خطيئته الكبرى .

وهذه هى شخصية حمزة شحاتة كما عكسها الغدامي ، فهو صورة لمسيح جديد ، يحمل خطايا عصره ، ويكفر عنهم بالصلب والندم ورفض الحياة الدنيا ، يقول عنه الغدامي .

«ومادام شحاتة قد بلغ هذه المرحلة الحساسة فى وعيه بالنموذج ، وفى اقتناعه به ، فإنه أمام حتمية أكيدة هى : أن من أحس بالخطيئة وأدركها ، فلا بد أن يسعى للخلاص . ومسعى شحاتة للخلاص جاء عن طريق التكفير . وقد برزت فكرة التكفير فى رسائله إلى ابنته شيرين . إذ يقول فى الرسالة رقم ٢٨ ما يدل على حسه بالخطيئة ، وتطلعه للخلاص عن طريق التكفير . وفيها يفرق شحاتة بين أن يعيش المرء وبين أن يموت . فالحياة للغافلين ، والحياة تكون لمن أراد أن يرتقى بنفسه فوق مستوى العيش البهيمى ، ولكن لذلك ضريبة فادحة دفعها شحاتة غالية ثمينة وكبيرة بمقدار حجم إحساسه بالخطيئة الأدمية . يقول شحاتة (إن أى تقدم أو استعلاء يتطلب منا ثمانا كبيرا يتحتم علينا أدائه ، وهو ضريبة أن نحيا على أن نعيش . إن الذين يعيشون فقط ، وكالأخريين ، لا يدفون هذه الضريبة التى نشعر بقسوتها ، كلما انطفأت فى ظلمة حياتهم شمعة بها يتساقط عليها من دموع جراحهم الصامتة . كان سيزيف الأسطورة ، يحمل الصخرة جاها إلى القمة معذبا بتصيب عرقا ، فإذا كاد أن يصل ، انفلتت وعادت إلى السفح ، إنه شقاء كتب عليه . وكذلك من يحملون بأن يموتوا حياة ترتفع عن مستوى العيش) - (ص ١٦٥) .

وتتناثر هذه الصورة لشحاتة خلال صفحات الكتاب^(١) ، والتى تقدم فى النهاية

(١) انظر الصفحات : ١٦١ و ١٦٥ و ١٦٨ و ١٦٩ و ١٧٥ و ١٧٦ و ١٧٨ و ١٧٩ و ٢٠٢ و ٢١١ و ٢٨٤ .

نموذجاً للمسيح يحمل صليب عصره، وينوء بهذا الحمل، ويسعى للخلاص منه، ولو عن طريق الانسحاب كلية من الحياة، أو ما يسمونه بالتكفير بالمفهوم المسيحي.

وقد حرصت على إيراد هذا الاقتباس الطويل، والذي يحمل رأى الغدامي والاستشهاد عليه من خلال إحدى رسائل شحاته، ليعرف القارئ مصافحة أن رسالة شحاته، كاستشهاد، لا تستطيع أن تنهض بكل كلام الغدامي الطويل والمنمق، شأنه في كثير من اقتباساته، فهو يدخل بفكرة مسبقة، يحاول أن يفرضها على أدب شحاته.

إن رسالة شحاته لا تعكس فلسفة الخطيئة الأولى، بل هي مجرد أسطر لرجل معذب نفسياً، يحس بالإحباط من كل جانب، ويرى في أسطورة سيزيف، انعكاساً لحياته. وهي صورة أقرب إلى العبيثية، بمفهومها الغربي، والتي كانت شائعة في مصر فترة وجود شحاته. وستزيد هذه الصورة إيضاحاً ومن خلال المصافحة لشعره (الفقرة / ٣٨).

ذلك هو الجو الذي يحيط بالخطيئة الأولى في التراث المسيحي، وهو جو يختلف في ملابساته عن التراث الإسلامي.

فالخطيئة الأولى في التراث الإسلامي ليست ذنباً يطارد الإنسان، ويجعله دائماً يحس بالذنب والعذاب النفسى، ويثير لديه نوازع القلق، كما نرى في نموذج الغدامي (ص ١٤٩)، والأرض ليست انحداراً وعقاباً، كما يصور الغدامي أيضاً (ص ١٤٨). إن الخطيئة الأولى كانت سبباً في عمارة الكون، وإلى أن يصبح الإنسان خليفة الله في أرضه، والأرض هي مملكة الإنسان يعطيها معانيها ويمنحها الأسماء.

وثنائية الخطيئة والتكفير في التراث المسيحي، يقابلها ثنائية الخطيئة والتوبة في التراث الإسلامي. والأمر ليس مجرد بديل لفظي، بل هو يعكس موقفاً حضارياً يختلف اختلافاً جذرياً.

إن التوبة بالمفهوم الإسلامى تعنى التطهر، والخلاص من عقد الذنب والندم وتحمل خطايا الآخرين. ويتغير موقف الإنسان بعدها تماماً، فلم يعد ينظر إلى الدنيا كعقاب وانحدار، بل أصبح ينظر إليها كتجربة جديدة، يمارس فيها مواهبه الإنسانية، وأصبح أشد وعياً بحيل الشيطان. فقد استوعب الدرس من الخطيئة الأولى، وأصبح إنساناً جديداً يضيف إلى حصيلته عنصر الوعى.

إن عنصر الخير هنا يتتصر على الشر، ولم يصبح الإنسان فريسة للأحاسيس المعوقة. وهذا العنصر قد غاب عن الملائكة، التى خشيت أن يملأ الإنسان الأرض فساداً، وأن يسفك الدماء، فقال لها الله عز وجل: ﴿إِنِّى أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾^(١)

(١) سورة البقرة: ٣٠.

ولكن ، لايعنى هذا أننى أفسر شحاعة من خلال موقف إسلامى ، بعد أن رفضت فلسفة الغدامى المغترية ، فإن كلمتى « فلسفة » و«موقف» كبيرتان على شحاعة ، فشعره لايعكس فلسفة ولاموقفا .

إن شعره يقدم لنا شخصية قلقة ، لم تستطع أن تحقق ذاتها ، ولم تناضل كثيرا من أجل هذا التحقق ، ف وقعت فريسة الشكوى والمرارة .

ويمكن أن نبتين فى شعره أربع مراحل ، تتعاون جميعها على تقديم صورة ، ولا أقول نموذجا ، تحدد معالم شخصيته ، وهى :

١ - المحور الأول يمثل تركيبة الشاعر الفنية ، التى تدفعه إلى أن يبارس حياته ، كفنان ، دون قيود .

٢ - والمحور الثانى يقف فى مقابلة المحور الأول ، وهو يتمثل فى المجتمع الذى يقف ضد حريته كفنان ، ويضع قيودا كثيرة على انطلاقته .

٣ - والمحور الثالث يمثل النتيجة التى ينهزم فيها الفنان داخل شحاعة ، ويتنصر المجتمع ، وتكون النتيجة هى الحرمان والشكوى .

٤ - أما المحور الرابع ، فهو يشير إلى السبب المتمثل فى تركيبة الشاعر النفسية ، وهى تركيبة مسالمة ، لا تميل إلى المجابهة والتحدى ، وترضى من النعيمة بالإيجاب .

وإذا أردنا اختصارا لهذه المراحل من واقع قاموس الشاعر اللغوى ، فإننا نجده فى أربع مفردات تتكرر كثيرا فى شعره ، وتمثل مراحل فى حياة الشاعر ، وترمز كل منها إلى المحاور الرئيسة فى تركيبته .

فكلمة « الهوى » ترد فى أكثر من قصيدة ، بل وتأتى عناوين لقصائد مختلفة (أهواك - لم أهواك ؟ - فى دروب الهوى - لاتقولى أهواك - مغانى الهوى) . والكلمة تعنى فى قاموس الشاعر حياة الفن والانطلاق ، وحب الطبيعة والربيع .

يا زمان الهوى ترامى بك الأنين وضاق على خطاك القيودُ

ما أرى للربيع بعدك معنى فالسنى فيه باهتٌ والسورودُ

يا زمان الهوى ، مضيت بدنيا تى ، فما اجتاز بعدها العمرَ عيدُ

ويقابل هذه الكلمة مفردة أخرى هى « العقل » . (انظر: ص ١٥٦ - ١٥٨ - ١٦٢ - ١٦٥ - ١٨١ - ١٨٤) . وهو لايعنى بالفعل ذلك المعنى اللغوى الذى يفيد الانضباط

والتروى ، ولكنه يعنى به « القيد » ، الذى يضعه المجتمع أمام هواه واندفاعه كفنّان .

بئس ماتبتغى العقول طلابا فوق أنقاض حسنا والشعور
بقيود من الزواجر تعتسا ض من اللب مهملا ، بالقشور
قد أحلّت وحرّمت وغدا لنا س لغاياتهم ، بلا تقدير
والموازين قوائم على العهد بدعوى سلطانها المدحور
ما أرى العقل غير راكب ليج باحث عن هداه فى ويجور

وتأتى المفردة الثالثة « الظمأ » لتعبر عن الفجيرة التى أصيب بها الشعر فى بنيته الفنية ، فقد تغلب القيد ومات الشاعر ، وكانت مفردة الظمأ من أكثر المفردات دورانا فى قاموس الشاعر : (ص ٢٨ - ٢٩ - ٣٩ - ٤٠ - ٤٢ - ٤٤ - ٥٠ - ٥٤ - ٦٥ - ١٥٢ - ١٥٩ - ١٧٦) ، ويعبر عنها بصديق وحرارة .

ظلمان يحرقنى شوقى ويعصف بى يأسى ، ومورد نفسى حافل كَشِفُ

وتأتى المفردة الأخيرة « السكون » لتبين الحالة التى انتهى إليها الشاعر ، فقد استسلم للضغوط ، وأخذ يردد فى قصائده كلمة السكون : (ص ٩٨ - ١٠٠ - ١٠٣ - ١٥٦ - ١٥٨ - ١٦٦) ، وكان يعنى بها حالته النفسية التى مالت إلى الإحباط واليأس .

وطرحت أعباء الشعور

بكل ماقد كان منك

وما يكون

وخلّصت من تلك السفاسف والقشور

ومن فجاءات الجنون

ونعمت بعدك بالسكون

فلا صراع ولا دموع ولا ظنون

وتتآزر هذه المفردات الأربع (الهوى - العقل - الظمأ - السكون) ، فتقدم لنا صورة للشاعر مستخلصة من شعره ، دون إسقاطات فلسفية أولا هوتية لم ترد فى قاموسه . فمفردات ، مثل : التفاحة وحواء والإغراء والشيطان ، لم ترد بصورة لافتة فى شعره ، يمكن أن يقف عندها القارئ ، ويستخلص منها نموذجا أدبيا يمتد إلى كل شعره .

وصورة الماضي عنده لم تأت تغنيا بالفردوس المفقود . فهو دائما عنده الماضي الذي يجبر ذكرى قريبة تتعلق بواقعه ، وهو شديد الرفض لهذا الماضي ، ولا يتمنى أن يعود إليه . وهي صورة تثير ذكريات أليمة تتردد في قاموس الشاعر : (ص ٢٢ - ٥٠ - ٥١ - ٨٠ - ٨٨ - ٩٢ - ٩٥ - ١٢٠ - ٢١١ - ٢٢١) . يصور الشاعر هذا الماضي في قصيدته « الماضي الحائل » ، فيقول :

سرت في ذات ماء شاحب	قاتم الأرجاء ، مطموس الظلال
مُطرقاً أصغى لماضي ذكريات	بعثتها ومضات من خيالي
لحظة في سرعة الضوء أطافت	بى على كُره ، وفي طول الأبد
خلت أن الكون أمسى بعدها	راجفا كالبحر ، يرمى بالزبد
وإذا الماضي وما أودعته	من ملاهى ومَرازى عُمري
ضارب في صحراء الكون ماض	أتراه كان يقف أثرى
وتلاقينا على غير اشتياق	وكذا عشنا على غير وفاء
وتعارفنا وقد كنا تناكر	نا قديما ، وتواعدنا الفراق
ومشى نحوى مكدود الخطى	ظاهر اللوعة مرهوب الأسى
عائيا ترسل عيناه الكلام	يتلظى ، وهما لم تنبأ

فالشاعر ، من خلال هذه المفردات مرتبط ، بواقعه ، يريد أن يحقق ذاته فلا يستطيع ، فيشكو ويتألم ، ثم يستسلم ويسكن :

وتتأثر هذه الحالة في كل قصائده . ويمكن أن يختزى الفقرتين الأخيرتين من قصيدته « لم أهواك » ؟ كتجسيد لهذه الحالة .

أنصبي من الهوى هذه الوفدة	يَشْقَى بها فؤادى اللهيْف
أفأنت الجانى على وإلا	هو فكرى الظامى وحسّ العطوف
وهما فيك ثائران عفيفا	ن كما ثار في القيود الرسيْف
طلبا فيك ما أضلّاة من حلم	، ومافيك ظاهر مكشوف
وكذا يطلب الخيال الأمانى	وهو عن واقع الحياة عزوف
والهوى ، كالحياة ، يد يبلغ الجا	رُم منها ، مالاينال العفيف
رب نفس نالت مناها على الغيش	وأخرى نصيها التسويْف
وهى دنيا الشذوذ يرتفع الجا	هل فيها ، ويُستذل الحصيف

الغذامى

بعيد عن الأسرار الجمالية

- ٣٩ -

مازلنا حتى الآن ندور حول شخصية شحاتة ، ونعترف بأن هذا المنهج قد يبعد القارئ عن الأسرار الجمالية ، وعذرنا هنا ، أن الغذامى قد استهلك طاقته فى استخلاص نموذجه من أدب شحاتة ، وتشعب به الحديث إلى أفكار فلسفية ولاهوتية ونفسية وشخصية . وغير ذلك مما يبتعد عن البنية الفنية للنص .

وقد حاول أن يتدارك الأمر فى الفصول الثلاثة الأخيرة التى خصصها للجوانب الفنية ، فيما يقل عن تسعين صفحة من حجم الكتاب الذى يصل إلى ٣٤٨ صفحة ، من القطع الكبير.

وأقول عن قصد « فيما يقل » لأن هذه الصفحات ، وإن كانت تمتد من ٢٥٩ إلى ٣٤٣ ، إلا أنها لم تخلص تماما للجوانب الفنية ؛ فقد استطرد فى شرح نظرية استبدت بمعظم هذه الصفحات ، ولم يبق منها سوى خمسين صفحة للناحية الجمالية وعلى أحسن تقدير كما ذكرنا فى الفقرة / ٢٦ .

وهنا تبدو المفارقة . فالغذامى منذ الصفحات الأولى تبنى منهجا يزعم أنه يتجاهل كل الإسقاطات التى هى خارج البنية الشكلية للنص الأدبى ، ولكن كتابه يسرف فى التجريد النظرى من ناحية ، وفى اقتراح نموذج فلسفى لاهوتى من ناحية ثانية ، ثم يأتى الحديث عن الجماليات فى صفحات أخيرة منقطعة الصلة عن نموذجه فى الخطيئة والتكفير من ناحية ثالثة .

على أى حال ، اختار الغذامى من بين شعر شحاتة كله ، ثلاث قصائد ليست هى أجمل ما فى شعره :

١ - قصيدة « ياقلب مت ظمأ » ، وقد عقد لها فصلا تحت عنوان « انفجار الصمت » .

٢ - قصيدة « جدة » ، وقد عقد لها فصلا تحت عنوان « الموال الحجازى » .

٣ - قصيدة « غادة بولاق » وقد عقد لها فصلا تحت عنوان « الصوت المبحوح : تغريب المؤلف » .

وقد وقعت هذه النصوص الثلاثة تحت مايمكن أن نسميه باستبداد المنهج (١)، الذى اتخذ مظهرين عند الغذامى يتمحوران حول فكرتيه الرئيسيتين عن النصية والتناصية، كما سبق أن ذكرنا. (الفقرة / ٢٩).

فالغذامى منذ الصفحات الأولى فى كتابه، يعلن أنه سيتبنى منهجا، مرة يسميه بالتشريحية، وأخرى بالتفكيكية، وهو فى كل مرة يعنى تفكيك النص إلى وحدات صغيرة، قد تكون هى الحرف، ثم يركز على هذه الوحدات.

إن هذا المنهج التفكيكى قد استبد بالغذامى، وأوقعه فى أحكام جزئية، حجبت عنه الرؤية الكلية، فهو فى قصيدة «يا قلب مت ظمأ»، يقف وقفة طويلة عند العنوان، ويقف وقفة أطول عند الحرف الأول من العنوان.

فهو يتحدث طويلا عن العنوان. وتلمس فى حديثه شيئا من التأثير بالمذاهب الحديثة فى النقد التشكيلى، والتى تلغى فكرة العنوان. فالسوحة أو التمثال لا يحتاجان إلى عنوان، لأنه وجود وتكوين وحضور. إن وضع العنوان فى مثل هذه الحالة هو عملية عقلية، تلخص «الحضور فى بطاقة صغيرة قد تحمل كلمة أو كلمتين، ولكنها لا تستطيع أن تحيط بالتكوين كوجود.

(١) لن نقف طويلا عند الأخطاء النحوية والصرفية فى كتاب الغذامى، لأننى هنا معنى بمناقشة المنهج، ولكن لابد من الإشارة إلى خطأين صرفيين لا يمكن إرجاعهما إلى المطبعة، وهما:

(أ) ص ٢٨١ يذكر أن «خيالات» جمع تكسير، ثم يرتب على هذا الخطأ أحكاما فنية، وهى أن هذه الصيغة قد استندعت جموع تكسير أخرى تؤدى إلى تناغم الإيقاع والحركة، مع أن صيغة «خيالات» ملحقة بجمع المؤنث السالم.

(ب) ص ٣٠٨ يورد الأبيات الثلاثة الأولى من قصيدة «جدة» ويرى أنها تحتوى على فعلين، وعلى اسم فاعل واحد فقط، ومن هنا فإن الحركة، كما يرى، فى هذه الأبيات تأتى من منطقات أخرى غير الجملة الفعلية. ومن هذه المنطقات مايسميه «انطلاق المدى» وهو يعنى بذلك الفصل بين المبتدأ والخبر بالظرف فى الجملة «النهر بين شاطئيك غريق». وهو ينسى أن صيغ المبالغة التى تعمربها الأبيات هى من أسماء الفاعلين مع المبالغة فى الحدث، فالغريق زيادة فى الغرق، والصاديات زيادة فى الصدى، وينسى أيضا أن أسماء الفاعلين وأسماء المفعولين وصيغ المبالغة، وهى صيغ تعمرب الأبيات الثلاثة، تشترك مع الفعل فى إفادة الحدث دون الزمن كما يقول الصرفيون، فالأبيات مليئة بالحدث من خلال هذه الصيغ. أما مايتكلفه عن فكرة «انطلاق المدى» مثلا، فإن شحاته لم يفصل بين المبتدأ والخبر إلا بسبب «التصرع»، وهى فكرة فنية موسيقية يهواها شحاته فى كثير من قصائده.

وهذا الحديث الطويل على الرغم من أهميته وعصريته ، قد بصدق على الفنون التشكيلية ، التى تساعدها مادتها الخام ، مثل الحجر أو القماش ، على الحضور والوجود المائل أمام العين ، ولكنه لن يصدق على فن مثل الشعر ، والذي تمثل الكلمة مادته الخام ، وهى مادة لها تاريخ طويل مع المعنى ، فضلا عن أنها رمزية بحكم انتبائها إلى أسرة «اللغة» .

وقد يتطبق هذا الحديث على شاعر آخر غير شحاتة ، ولكنه لن ينطبق أبدا على شحاتة ، الذى لم يكن يهتم بوضع عناوين لقصائده كما جاء فى مقدمة ديوانه ، ومن هنا حدث اضطراب فى عناوين قصائده . إن قصيدة « ياقلب مت ظمأ » ، التى اعتمد الغدامى عليها ، وراح يريق حديثا فلسفيا تجريديا حول هذا العنوان ، إن هذه القصيدة قد وردت فى ديوانه تحت عنوان آخر هو « المعاناة » (ص ٣٤) . وإن قصيدته « غادة بولاق » قد وردت تحت عناوين مختلفة ، كما ذكر الغدامى فى أحد هوامشه (ص ٣٢٩) ؛ فمرة جاءت تحت عنوان « ياجارة النهر » ، وثانية تحت عنوان « رسالة الحسن » ، وثالثة تحت عنوان « قصة الحياة » ، ورابعة تحت عنوان « نفيسة » ، وكل هذا يدل على أن الحديث عن دلالة العنوان فى شعر شحاتة ، واستنتاج بعض الأحكام الفنية من عنوان قصائده ، حديث لايعتمد على أساس علمى .

ثم يقف الغدامى بعد ذلك وقفة أطول عند الحرف الأول من العنوان ، ويروح يتحدث بجلبة عما يسميه « الياء الشحاتية »^(١) ، حديثا يغلب عليه « استبداد المنهج » الذى يقود صاحبه إلى أخطاء معرفية ونحوية . فهو يحاول أن يفسر حالات النداء فى القصيدة ، وهو يقدم على هذا التفسير محملا بفكرته السابقة عن النموذج . وهو يفترض أن النداء فى هذه القصيدة يتطور من حالة الآخر إلى حالة الذات ، وهو يعتمد فى هذا الافتراض على خطأ نحوى . مفاده أن حالة النداء الأولى فى القصيدة جاءت نكرة : « ياقلب غرك من ماضيك رونقة » . وأن حالة النداء الأخيرة قد وردت معرفة « والماء ، لأماء ، ياقلبي فمت ظمأ » ، وإن هذا يدل على حالة تحول عند الشاعر من التركيز على الآخر ، أى آخر ، إلى التركيز على نفسه من خلال تعريف الفكرة بضمير المتكلم ، « ومن هنا ، جاءت أدواته الفنية متحولة من ارتباطها السابق مع الآخر . إلى ارتباط جديد مع الذات الداخلية ، فتلاحمت مع القلب الذى جاء منكرا فى الأول ، أى مجرد قلب ، ولكنه يتعمق أخيرا فيصبح : قلبي ، ياقلبي . وبذلك يتم الانكماش المطلق داخل الذات ، وينحسر مدى الشاعر من الحياة ، ليغلق

(١) يمكن أن يصنف هذا الحديث تحت مايسميه البلاغيون باستخدام صيغة النداء فى غير معناها الأصلى ، وذلك فى حالات كثيرة ، ذكر الدكتور بدوى طبانة بعضها فى كتابه « معجم البلاغة العربية : ٢ / ٨٧١ » .

أبواب نفسه ، ليدعوها للموت : لأماء ياقلبي فمت ظمأ . وتحقق بذلك فلسفة الشاعر في أنه (لاشيء يعطى تفسيراً تاماً للحياة غير الموت) . وذلك بعد أن وجد النموذج نفسه في متاهة ضائعة ، ورأى مكانه في هذه المتاهة يأخذ بالضيق ، مثلما أخذ ظله ، بالانحسار ص (٢٦٨) .

إن هذا التحليل تعسفي ، فهو يعتمد ، من ناحية ، على تتبع « الياء » في سياق قصائد أخرى عند شحاتة ، دون أن نعرف تاريخ كل قصيدة ، حتى يمكن أن نتحدث عن تطور تاريخي من مرحلة إلى مرحلة . ومن ناحية ثانية فإن حالة النداء الأولى « ياقلب » ، وهي مما يسميه النحاة بالفكرة المقصودة ، وهي لاتعنى قلباً نكرة « مجرد قلب » ، بل تعنى قلباً معيناً هو قلبه ، وهي لاتفيد العمومية بل تفيد الخصوصية ، مثلها مثل المعرفة ، وهي من أجل ذلك تأخذ في الإعراب أحكام العلم ، فتبنى على الضم في حالة الأفراد ، ولاتختلف دلالتها في هذه الحالة عن دلالة المعرفة ، ولايرر هذا الحديث الطويل عن التحول من مرحلة الأخر إلى مرحلة الانكماش ، لولا استبداد المنهج الذي يلسو عنق النحر ، ويودى بالأكاديمية ، التي لاتحكم بفكرة التطور من مرحلة إلى مرحلة ، إلا بعد تتبع تاريخي شاق ومحدد ، لايتستر وراء عبارات كبيرة ومطاطة .

وكانت النتيجة لمثل هذا التفكيك الجزئي ، أن تشرذمت القصيدة ، وتحولت إلى شظايا صغيرة تحجب الرؤية الكلية .

وقد عاب النقاد المعاصرون على البلاغة التقليدية ، وقوعها في أسر أحكام جزئية واهتمامها بالتشبيه أو الاستعارة أو المحسن البديعي ، دون أن يصحب ذلك نظرة كلية حول القصيدة . وقد عادت هذه الأحكام الجزئية تطل علينا من جديد تحت عناوين براقية هي « التفكيكية » أو « التحليلية » ، وفي ثوب عصري نعتبره فتحاً في ميدان النقد الأدبي .

حقاً ، تحدث الغدامي عما سماه « مدار الأثر » في هذه القصيدة ، وهو حديث يمكن أن يؤسس من خلاله النظرة الكلية بعد حديثه الطويل عن النظرة التفكيكية ، ولكن حديثه عن « مدار الأثر » جاء عاماً ومجرداً ، ولم تنل القصيدة منه سوى بضعة أسطر لاتفيد شيئاً ، وهي بالتهام والكمال : « ولو عدنا الآن إلى القصيدة بهذه الروح ، وقرأناها لا كمعنى ، وإنما كنص ذي إشارات تتحرك حسب سياق يتتظمها بمحاور مطلقة ، وتركنا ذلك ينساب في نفوسنا ساعين لإيقاع القصيدة ولحركاتها لتطلق نفوسنا ، فإذا ما انطلقت النفوس ، وسبحت في فضاء ربها ، فإن كل مايقدح في مخيلتها ومايتصور لها يصبح شعراً ممتداً للتجربة ذاتها غير خارجي عنها ، وليس بطارئ عليها ، وإنما هو من صلبها ، وهذا هو الأثر ، وهذه هي القصيدة » . (ص ٢٨٩) .

استبداد المنهج والانحيازية

- ٤١ -

أما التناصية، فقد أوقعته في خطأ منهجى آخر، وهو الانحياز لموضوعه .

فالتناصية جاءت في مصادرها الغربية التى نقل عنها الغدامى، كاستدراك على النصية التى يمكن أن تحصر القارئ في بُعد أنى . ومن هنا، أضافت التناصية بعدا تاريخيا، قد سميناه من قبل بالتراث (الفقرة / ٢٩) . فالفكرة، إذن، في مصادرها تعنى هضم التراث وتحويله إلى لبنة داخل النص، بحيث لا يمكن تمييزه عن النص .

والتناصية، بهذا المفهوم، تعنى أن الأخير لا يكرر الأول، وإلا أصبح نسخة مشابهة تقل في الأهمية عن النسخة الأولى؛ فالنسخة الأولى أصلية ومبتكرة، قد أضافت في حينها إلى عصرها، أما الأخيرة، فهى مقلدة، صورة ممسوخة لشخص قد وقع تحت سيطرة الأجداد، تماما مثل سكان مدينة الموتى في مسرحية سارتر « الذباب »، والذين تحولوا إلى جزء من الأموات، لا يستطيعون، ولا يودون، الفكاك من سيطرة أرواح الأجداد، لولا شجاعة «أورست»، التى أنقذتهم من تلك اللعنة القاتلة . أو قل، بعبارة أخرى، هى مثل جثة الأب في قصة يوسف إدريس، حملها في سيارته، واحتفظ بها بدلا من أن يدفنها، حتى تعفنت وفاحت رائحتها، ولم يملك شجاعة أورست فيتخلص منها كتكوين مادي، ليحتفظ بروحها كملهمة له في مسيرته الجديدة .

فهناك، إذن فرق كبير بين الاستثناس بأرواح السابقين، وبين تقمص أرواح السابقين .

التناصية بالمعنى الأول، بعد تاريخى يضيف إلى البعد الآنى، ولكنها بالمعنى الآخر نوع من السرقات الأدبية بمعناها المذموم .

وقد وقع الغدامى تحت سيطرة « التناصيه » بمعناها الأول، وهو يحلل قصيدة شحاتة «غادة بولاق» . كامتداد لقصيدة الشريف الرضى « ياظبية البان ترعى في خمائله »، فأحال كل تقليد وكل تكرار في قصيدة شحاتة إل نوع من التناصية، تستلهم النصوص السابقة، وتستأنس بأرواح الأجداد . إنه يقبل على نص شحاته وهو يحمل بمنهج سابق، فاستبد به المنهج، واستبد هو بالنص وأحاله إلى مجموعة اجتهادات وإسقاطات بعيدة عن بنيته الفنية .

إن قصيدة « غادة بولاق » في حد ذاتها وبعيدا عن استبداد المنهج هى قصيدة طويلة

مترهلة ، تتكرر فيها المعانى ، وتكثر الأسطرادات ، وتزدحم بالأدوات المشحونة التى تثير الانفعال كأدوات الاستفهامات ، وبكثرة النداءات المباشرة التى تحول بين القارئ ونفسه ، وتأتى نهايتها فتحد من زخم التجربة . إن البيت الأخير يأتى فيطيح بالبناء الفنى ، ويكسر حدة الانفعال ، فكل ما مر به من معاناة هو مجرد صدفة كان يمكن أن يتوقاها .

ما كنت يا قدرى العاتى سوى امرأة ممن مررن بقلبي لو توقاك

والقصيدة بهذه المباشرة والتكرارية والتقليد ، تقل بكثير عن قصيدة الشريف الرضى ، التى تأتى بمحبوة ، قليلة الأبيات ، توحى أكثر مما تنص . وعباراتها مريشة ترتفع بالمرء إلى فوق ، بعيدة عن الانفعال المباشر أو الحياة اليومية . ومفرداتها محملة بعقب الطبيعة ، تخرج عن قاموسها عبر إشارات فنية ، تحيل التجربة إلى لحظة تصوف فى محراب الفن والجمال والطبيعة .

ولكن كل هذا يغيب عن الغذامى ، لأنه أقبل على النص وهو محمل بمنهج سابق ، أوقعه فى انحياز مقيت جعله يرى فى شعر شحاتة كل ابتكار ؛ فإذا أكثر من النداءات التى تصل إلى نحو ستة وعشرين نداء ، فإن هذا يعد تمدا تناصيا لجملة النداء الواحدة عند الشريف الرضى ، ويدل على الانفتاح والانسراح على حد قوله . وإذا ماكرر شحاتة ستا وعشرين قافية من بين تسع وتسعين ، فإن هذا يدل على التناسية التى تمتد إلى جذور تاريخية .

وتكون النتيجة أن يبرر الغذامى كل شيء عند شحاتة حتى لو كان لا يحتمل التبرير . فالتصريح عنده مبرر ، وتأخير النداء مبرر ، والسرقه من الشعراء الآخرين مبررة ، والتكرار والمباشرة وكثرة النداءات والاستفهامات مباشرة مبررة ، وتمثل قصيدته فتحا جديدا بين الشعراء ، حتى لو كانوا فى منزلة المتنبى وامرئ القيس والشريف الرضى وابن زيدون وشوقي ، « وبذا يقف نص شحاته كفاتحة لمداخلات متعددة ، تأتى من مداخل متباينة ، لتتلاقى مع نصوص كانت بعيدة عنها ، فألف بينها جميعا نص واحد ، هو قصيدة « غادة بولاق » التى صارت تمدد القصيدة « ياطبية البان » ، وواسطة لمداخلات مع نصوص أخرى سواها ، وهذه إضافة للقصيدة الأولى وإحياء لها ، وإعادة لإنشائها من جديد فى ذهن المتلقى ، وهذا هو (إعادة الرؤية) ، أى إبداع النص من بين آلاف النصوص ، وتشكيلها برؤية جديدة تتيح مجالا لنصوص أخرى جديدة ، كى تثبت من قلب هذا النص ، ليبقى الأدب دائما حيا نابضا بالحياة والتجدد ، ولا يركن إلى سبات يميته ويجمده » . (ص ٣٤٣) .

ومن هنا وقع الغذامى فى اغتراب آخر . فلماذا قلنا من قبل فى الفقرة / ٣٦ إنه قد اغترب عن بيئته ونفسه ، فإننا نضيف الآن « وعن ذوقه أيضا » ، فهو لم يصافح القصيدة مباشرة

حتى تأنس إليه وتبوح له - بأسرارها بل حالت بينه وبينها مناهج مستبدة من أقوال الآخرين .

وهذا الاغتراب أشد أنواع الاغتراب ، لأنه يمس وجدان الإنسان .

- ٤٢ -

إن خير منهج في النقد هو ألا يكون لك منهج .

وهذا لايعنى أن الأمر فوضى «سداح مداح» .

ولكن يعنى أن النقد الأدبى هو إبداع ، ولن يكون هناك إبداع إلا اذا تخلص المبدع من ثقل الآخرين ، وأصغى لنداءاته الخاصة .

ولن يكون هناك نقد أيضا ، إلا إذا تخلص الناقد من استبداد المناهج ، والتقوى بالنص مباشرة ، يستكشف دلالاته ، ويصغى إلى إشاراته ، ويتوحد بحركته الفنية .

ثم تأتى بعد ذلك الخطوة الثانية ، وهى الوعى بهذه الحركة ، ومتابعة سيرها ، وتقويم ذلك السير ، ثم وضع كل ذلك فى لغة نقدية علمية .

فالنقد كما أنه إبداع ، فهو أيضا وعى .

وهنا المعادلة الصعبة بين الوعى والإبداع . ولن تحل هذه المعادلة إلا إذا تحول الوعى إلى جزء من العملية الفنية . بمعنى أنه لا يظل وعيا متيقظا ، يردد آراء الآخرين ، ويحفظ الكثير من الاقتباسات ، ويسرف فى وضع الجداول والأشكال ، بل يطرح كل ذلك ، لتبقى فى النهاية الترسبات الأخيرة ، التى تضاف إلى تركيبة الناقد ، وتوجه موهبته الفنية . فالناقد ، كما قال أحد النقاد ، هو كالليث يتكون من عدة خراف مهضومة . ولو ظلت هذه الخراف داخل الناقد دون هضم ، فلإنها ستعوق عملية التمثيل ، وتحول الناقد إلى مجموعة خراف تصيح : «ماء ، ماء» . أما إذا تحولت إلى ذرات داخل الليث فانها تكسبه حيوية وبقاء .

ومن هنا فإن العبارة السابقة « إن خير منهج فى النقد هو ألا يكون لك منهج » ، يمكن أن نضيف إليها على ضوء ماسبق : « بشرط أن تستوعب كل المناهج ثم تسقطها من عقلك المتيقظ » .

ومن هنا ، فالناقد لا يخاصم المنهج الاجتماعى ، أو منهج التحليل النفسى ، أو منهج البنيوية ، بل يستوعب كل هذه المناهج ، ثم يطرحها من ذاكرته الواعية ، ثم يقبل بعد ذلك على النص متخففا من كل شيء ماعدا موهبته ووعيه المغموس فى الموهبة ، فيعايش البنية الفنية ، ويفهم إشاراتها الاجتماعية والنفسية والمعرفية .

ولايعنى هذا أيضا أن الناقد مشغول باصطياد الإشارات الاجتماعية والنفسية والمعرفية ، وإلا وقع تحت استبداد من نوع جديد ، بعد أن رفضنا الاستبدادات كافة في مجال الفن ، حتى لو تسترت تحت رداء المناهج العلمية الحديثة .

إن الإشارات الاجتماعية أو النفسية أو المعرفية ، لايركز عليها الناقد كمعلومة منفصلة ، ولكن ينظر إليها كشئ داخل النص ، بعد أن تخلصت من دلالاتها الوضعية ، لتكون لها دلالة جديدة في سياق النص .

وربما كانت كلمة « تخلصت » غير دقيقة ، وأفضل منها كلمة « جمّت » الدلالات الأولى بصفة موقوتة ، تسمح لدلالات جديدة تأسس عليها ، وتنبثق من خلالها . والدلالات الجديدة لا تتعارض مع الدلالات الأولى ولا تنفيها ولا تفترض صراعا معها ، بل هى تقيم عليها بناء فنيا ، يستخدمها وينطلق منها ، فهى مادته الخام كالحجر للنحات والقماشة للرسم .

إن الدلالات اللغوية ، سواء كانت اجتماعية أو نفسية ، لايمكن التخلص منها تماما ، مادمنّا في عالم اللغة الذى يجعل من المفردات رموزا ، وكل مايمكن هو وضع هذه الدلالات داخل سياق فنى ، يثير المتعة ، ويكسب المعرفة ثوبا جميلا .

وقد لا يفهم البعض من تشبيه الثوب الجميل ، أننا إزاء شئ خارجى يطرح على المعرفة ، لأننى أعنى بالثوب الجميل هنا البنية الفنية ، التى تمتص الدلالات المعرفية فتحيلها إلى سياق جديد . وهنا نلتقى في طريقنا مع البنائين الذين يركزون على العمل الأدبى كنسيج أو صيغ أو تصوير ، ولكن دون أن تقع في استبداد منهج على حساب منهج آخر ، لما دمنّا قد رفضنا عبودية المناهج ، فإن هذا سوف يؤدى إلى أن تكون كل المناهج في خدمتنا .

وبهذا المنهج الذى يعنى ألا يكون لك منهج ، يمكن أن تقدم قراءة ثانية في أشعار شحاته ، بعد تلك القراءة الأولى التى قدمها الغدامى من خلال المنهج البنائى التشرىحي ، وانتهى فيها إلى انحياز تام نحو موضوعه .

حمزة شحاتة

ورمز الليل

- ٤٣ -

البداية سوف تكون من شعر شحاتة ، وسوف يحاول الناقد أن يقيم علاقة حميمة مع هذا الشعر، دون أن يثقل نفسه بمنهج مسبق ، يحول بينه وبين لغة الشعر. فقط ، سوف يعتمد على موهبته ، وسوف يعيد خلق هذا الشعر داخله ، ويضيف إلى وعيه المكتسب الذى يرصد عملية الخلق الجديدة لحظة بلحظة ، ثم فى النهاية يسجل ملاحظاته فيها إذا كان الشاعر قد استعجل عملية الخلق ، وألقى بجنيته غير مكتمل الملامح ، أو ربما كان الأمر على العكس .

الشاعر حمزة شحاتة مغرم برمز الليل ، وقد اتخذ لقباً له فى صراعه مع الشاعر محمد حسن عواد (ص ٢٤٧) . وقد جاءت بعض قصائده تحمل كلمة الليل فى عنوانها مثل :
ياليل (ص ٤٧) ، أقبل الليل (ص ٦٥) ، الليلة والشاعر (ص ٢٨٣) .

ورمز الليل عند شحاتة مسطح ، لا يعكس فلسفة ولا موقفاً . فليُله أقرب إلى ليل المراهقين ، الذين يكون ويصرخون ، وقد يسجلون عذاباتهم على هيئة رسالة ، أو موضوع إنشاء ، أو حتى قصيدة شعر مليئة بأدوات النداء والاستغاثة والندبة والتعجب والتحسر ، وبمفردات عن الهوى والقيد والظما والجحمان ، وبنبرة شكوى أو استيعاب أو استعطاف .

وربما كانت رباعيات شحاتة « ياليل » هى صورة لهذا الرمز المسطح . فالشاعر هنا ناغم يرسل زفراته مشحونة بأدوات النداء والاستصراخ ، وبمفردات عن الشكوى والأنين والعذاب ، وتنتهى كل رباعية بشطرتين ، تلخصان المغزى ، وتبينان بالشباب ، وتحولان المعانى إلى معانٍ خطابية لاتتنمى إلى الشعر . وذلك ، مثل :

والبدر ليس كعهده

واها لماضى عهده

يَرَوَى به زهر الشباب

وقد ذوى زهر الشباب

يتكالبون على الحياة

وموتهم عين الحياة
أو تلك نائرة الشباب
أف لنائرة الشباب

وهنا يمكن أن أستعين بالمنهج الاجتماعي أو النفسى كتفسير لهذه القصيدة . ولكن التفسير هنا قد أتى متأخرا ، بعد أن سجل الناقد ملاحظاته ، ولم يأت قبل القراءة المباشرة ، فيحول القصيدة إلى إسقاطات قبلية .

ذكرنا من قبل فى الفقرة — ٣٨ أن شخصية شحاتة تخلو من الموقف الفلسفى والرؤية المتسقة ، وذكرنا ، أيضا ، أنه انتهى إلى السكون إزاء الضغوط الخارجية ، ولم يكن يملك من البنيان النفسى ما يدفعه إلى المقاومة حتى النهاية .

وقد انعكست هذه الشخصية على رمز الليل ، فجاء يخلو من الموقف الفلسفى ويصول فى كل ميدان . ففى قصيدته « الليل والشاعر » ، يتحدث عن الليل عند الشاعر والفيلسوف والعاشق والمعلد ، وكان المطلوب منه أن يحصى كل الطوائف ، وأن يسرد « فوائد الليل » . فافتقدت القصيدة الرؤية الكلية ، التى تنعكس على مفرداتها وصورها ، ويحيلها إلى كل متسق .

جمزة شحانة

يحوم ولايرد

- ٤٤ -

ولم يقف الأمر عند رمز الليل ، بل تجاوزه إلى معظم قصائد شحاته ، ولا أستثنى منها تلك القصائد الثلاث ، التى حللها الغدامى فى فصوله الأخيرة ، وقلت عنها فى الفقرة / ٣٩ إنها لا تمثل خير شعره .

يبدأ شحاته ، عادة ، معظم قصائده بداية موفقه ، خلال بيت غالبا مايكون مصرعا حسن التقسيم ، يثير إيقاعا موسيقيا لافتا . وقد تمتد هذه البداية خلال بيتين أو ثلاثة لاتزيد ، إذ سرعان مايخجى نفس الشاعر ، وتقل حيويته ، ويصاب بالفطور والتلكؤ ، والدخول فى منحنيات تحيل القصيدة إلى مجتمعات شتى ، إن صح هذا التعبير .

إن البداية الموفقة تعكس موهبة الشاعر ، ولكن شحاته لم يدخل فى صراع مع أدواته ، يتكافأ مع موهبته المتدفقة . كما أنه لم يدخل فى صراع مع مجتمعه . ومن هنا ، لم يحتمل معاناة القصيدة طويلا ، وأثر أن يقلدها بسرعة ، فبدت عليها علائم عدم النضج ، أو ما يسمونه فى علم الأجنة بالبسر الخلقى ، الذى يتخذ مظاهر عديدة فى شعر شحاته ، يمكن أن نرصد بعضها فيما يلى .

(أ) تترهل القصيدة عنده ، وتصبح كالطفل الرخو الذى لما تتكامل عظامه بعد ، فتكثر فيها المعانى ، وتترادف الفقرات دون رابط سوى الرابط العام الذى يعبر عنه العنوان .

فقصيدته « لاتقولى أهواك » (ص ٤٩) تدور حول معنى واحد ، وهو لحظة وداع لا يأسى عليها الشاعر . ولكن المؤلف يدور حول هذا المعنى فى نحو تسعة وسبعين بيتا ، تستطيل فيها القصيدة وتتفرع ، يكرر عبارة « لاتقولى أهواك » نحو من تسع مرات ، وعقب كل مرة يذكر من المعانى مايمكن أن يتقدم أو يتأخر ، دون أن تفقد القصيدة هويتها ، لأنها أساسا تفتقد الرؤية المحورية .

(ب) لم يدخل الشاعر فى صراع مع عبارته ، فينقيها ويلورها ويجعلها محددة ، ومن هنا ، وقعت مفرداته وجمله فى حالة غير شعرية ، قد تكون سردية جافة ، أو متكلفة قلقلة أو مباشرة ، أو وعظية ، أو نمطية ، ولكنها على أى حال توحى بأن الشاعر لم يقلق من أجل

أدواته ، وأنه أحيانا قد وضعها من باب « سد الخانة » لإتمام وزن أوقافية . ويشير إلى بعض الأمثلة المقتطعة من قصائده المتناثرة خلال الديوان :

فاعرفى يا حبيبة الأمس أن الحب نجوى ونشوة وشعورُ
وحنين إلى السكينة يستلهم ألحانها الحجبى والضميرُ (ص ٤٩) .

* * *

المروءات تقتضى بمساعنى الجود صيتا - على الرياء - ونفعا
والعبادات ترتدى مظهر الخير على أفطع المناكر درعا (ص ٥١) .

* * *

مأتم للحياة لم يجنه المو ت ، ولكن جنته أم لعوبُ
ثم ماذا؟ أنت صادقة الدمع وماضيك بالدموع يصوبُ (ص ٩٦) .

* * *

وأفقت من حُلُمى الجميل
على الحقيقة .

وهى كابوسٌ ثقيلُ (ص ٩٩) .

* * *

سعاد ، عيناك بحيرتان . . . فاضتا
بكل مافى فتنة الربيع من مفاتن الحياة
وكل مافى روعة الشباب ، من ذخائر الشباب
وكل مالا يعرف الشباب من دوافع الحياة . . فى خوالج الشباب (ص ١٠٣)

* * *

قصة عمر ، جاوز الشباب ، بل أضاعه
فى تيه مسراه . . إلى مصيره (ص ١٠٤) .
انطوى ماضى فى الحب ظلما ، وضياء
ومسرات ، وآلاما ، وغدرا ، ووفاء
وخطوبا ، وابتساما ، وبعادا ، ولقاء (ص ١٣٥) .

حمزة شحاتة وتوظيف الأسطورة

- ٤٥ -

لفتت الأسطورة نظر شحاتة ، وجاءت عنوانا لبعض قصائده ، مثل « إيزيس » (ص ١٢٧) . وأبيس (ص ١٨٦) ، وأشار في ثنايا شعره إلى الكثير من الأساطير الإغريقية والشرقية .

إن الأسطورة كإنجاز للقصيدة الحديثة ، هي قناع يجز وراءه تداعيات تاريخية ، متداخلة ومعقدة . وليست هي مجرد حلقة تلقى على القصيدة كرداء خارجي ، إنها تلتحم مع بنية القصيدة ، وتثير نكهة تاريخية ، لا تستطيعها المفردات العادية ، وتتمدد داخل القصيدة وتخلق جوا أسطوريا يشكل بنية القصيدة . فالأسطورة تخلق القصيدة ، والقصيدة تحيي الأسطورة ، في جدلية لا يمكن الفصل فيها بين القصيدة والأسطورة .

إن استخدام إيزيس أو أبيس كرمزين أسطوريين ، يعني بعث اللحظة التاريخية بكل ملابساتها الفرعونية ، وتتحول كلمة مثل إيزيس إلى مجرد مفتاح ينطلق منه الشاعر إلى عالم الأسطورة ، هي كالزر الصغير يديره صاحب شاشة العرض ، فتتوالى الصور متتابعة ومتلاحقة . إن الكلمة الواحدة تغنى عن التفاصيل كافة ، لأنها تستدعى في الذهن كل الملابس والصور .

ولا يكفي هذا ، لأن الأسطورة تعنى أيضا قراءة معاصرة للشاعر ، فهو لا يوردها كسرد تاريخي ، أو معلومة معرفية ، بل يحملها وجهة نظر جديدة تتأسس على الأسطورة ، وتختلف عنها ، وتبدو في النهاية شيئا جديدا ينسب إلى الشاعر ، وإن كان يعتمد على ملابس تاريخية . إن توفيق الحكيم في مسرحيته « شهر زاد » يثير الجو التاريخي ، ويستدعى الصور الخيالية ، ليتخذ من شهر زاد رمزا إلى قضايا تشير إلى الفن كعملية تطهير ، يتخلص فيها الإنسان من العقد والشر والتجارب المريرة . إن شهر زاد الحكيم تختلف عن شهر زاد ألف ليلة وليلة ، وإن كانت تحمل اسمها .

ولكن شحاتة يقف عند عتبات التوظيف الخارجي للأسطورة ، ولم يدخل معها في صراع كأداة فنية ، حتى تلين ، وتصبح جزءا من بنية القصيدة لا يستطيع القارئ أن ينتزعها نزعها من نسيج القصيدة كرداء خارجي .

ومن هنا نراه يعدد بعض الأساطير في قصائده ، فقط ليظهر براعته في معرفة هذه

الأساطير، وأنه يستطيع أن يسرد الكثير من عناوين الأساطير التي وردت عند الأمم المختلفة ، وذلك مثل قوله في قصيدة «الليل والشاعر» .

سامرت « أو تيرب » على عودها تسكب في أذنيك تحنانه
ألقت « أراتوس » على وقعه من شعرها البار فتانه
ينسى « كيوييد » له قسوسه ويزدري « فوييوس » شيطانه

ومن هنا ، لم تتوظف الأسطورة فنيا عند شحاته ، وجاءت كالبطاقة الخارجية تحمل مجرد اسم أو عنوان للقصيدة ، إن كلمة « إيزيس » تتساوى مع كلمة نفيسة وغيرها من أعلام وردت في شعره ، وإن كلمة « أيبس » تتساوى مع كلمة عجل أو تيس ، فالشاعر لم يستطع أن يجر التدايعات التاريخية ، وأن يثر الجو التراثي ، وأن يمنح القصيدة خصوصية تتناسب مع خصوصية الأسطورة المستخدمة ، فوقفت الكلمة كالشوكة في الزور ، ولم تتفاعل مع بنية القصيدة .

فإيزيس في قصيدته هي مجرد فتاة ، يخاطبها الشاعر في أول قصيدته ، ويقول :

يا حلمي الكبير
يا أمنية الشباب
يا أمل الطفولة
يا قصتي التي
مازلت منذ عشتها
أبحث في آلامها
أبحث عن ختامها سدى

وأيبس يتحول إلى مرادف لكلمة العجل أو التيس ، فهو رمز خارجي يقوم على فكرة التشبيه ، ولا يتخلل بنية القصيدة . إنه يأتي ابتداء من البيت رقم ٩٧ ، ليعنى به الشاعر رمزا إلى حاكم غبي ، وهو رمز قريب المأتى ، يعبر عنه الشاعر في أبيات ناقمة ، تعكس انفعالاته الحادة ، فيقول :

أفيقوا من غمرة الإغفاء	أيها السابحون في الحجاج الوهم
ذليل القرنين في استخداء	وضعوا العجل حيث يكدح في الغيط
فيما ابتدعت من أخطاء	وكذا أنت يا أيبس ثقیل الخطو

الخوار الطويل آيتيك الكبـرى تناجى بها هوى الدُّهُمَاءِ
لم لم يلزموك مأواك فى الغيـط ، لتشقى بالحِث والإِرواء؟
لم لم يثقلوك بالنّير والحبـل ل ، قيادا ، يصونُ حق الأداء؟

إن الأسطورة عند شحاتة افتقدت بعدها التاريخى ، وافتقدت أيضا قراءته الخاصة ،
التي تضيف إلى البعد التاريخى بعدا معاصرا ، يضاف بدوره إلى تاريخ الأسطورة ، التي
تتحدى الزمن لأنها تتأول مع كل زمن ومع كل قراءة جادة . إن الأسطورة عنده أصبحت
مجرد كلمات تضاف للاستعراض ، واكتفى الشاعر بهذه الرؤية ، ولم يغامر مع أدائه ،
واكتفى من الغنيمة بالإياب .

حمزة شحاتة

وفن الملاحم

- ٤٦ -

يحتوى ديوان شحاتة على قسم عن الملاحم، وردت فيه عناوين مثل: «الملحمة الكبرى»، و«الملحمة». وقال الشاعر، وهو يقدم إحدى هذه القصائد: «الحياة ملحمة كبرى فى شتى مظاهرها المعنوية والمادية، وهل الحياة حياة إلا بهذا الصراع بين الموجودات، منظورة ومدركة؟ فهذه القصيدة تمثل فى ثوب القصة ملحمة تخيلية بين عناصر الكون (التراب والهواء والماء والنار)، تتم فيها الغلبة للعاصف رمز الهواء على البحر رمز الماء». (ص ٢٥٤).

الملحمة، كجنس أدبى، تحمل بصمات الإنسان الأول، فى صراعه ضد القدر أو الطبيعة، ومن خلال تكنيك فنى خاص، لاهو بالمرحبة، ولاهو بالرواية، بل هو جنس مستقل له مواصفاته الخاصة، التى تبرر جو المبالغة والتهويل والرومانسية. وتصور الإنسان الأول وهو يخطو على وجه الأرض، يتصارع مع أشياء حوله، تبدو غامضة وقوية، يهزم الإنسان أمامها كما هو الحال فى التراجيديات الإغريقية.

ويأتى الفنان المعاصر فيستوحى هذا الإطار البدائى، ويمنحه تفسيراً جديداً. وقد يركز على العنصر الإنسانى فى صراعه مع القدر. وقد يعدل الهرم المقلوب، فيجعل الصراع ضد قوى اجتماعية محددة، بديلاً عن الصراع ضد قوى ميتافيزيقية عليا. وقد ينتصر الإنسان فى صراعه، ولكن كل ذلك يحمل خصوصية الفنان الحديث، ويتحول العمل الفنى على يديه إلى وجود خاص، ينتسب إلى إنسان هو الفنان، أكثر مما ينتسب إلى قوة ملحمة عاتية، تصارع قوة غير مفهومة ولا محددة.

ولعل شحاتة قد تلقى من أفواه المثقفين تعبير «ملحمة»، أو لعله سمع عنها خلال أجهزة الإعلام، ثم وقف عند ذلك، ولم يتعب نفسه فى الكشف عن ملامح هذا الجنس الأدبى، واستغلال إمكاناته الفنية بما يحمله من ثقل تاريخى يحمل بصمات الإنسان الأول، ثم يوظف هذا الثقل فى رؤية فنية معاصرة.

ومن هنا، نراه يقف عند السطح، ويكتفى بترديد هذه الكلمة، التى تتخلص عنده من ثقلها التاريخى المتراكم، لتتحول إلى معنى صغير يدور حول معاركه الأدبية مع محمد حسن عواد، ويتخذ له فى هذه المعارك رمز الليل، مقابل رمز أبوللو عند عواد. وهو رمز يقوم

على فكرة التشبيه دون أن يتجاوزها إلى توظيف فنى ، يحول القصيدة كلها من وجهها الهجائى إلى قصيدة رمزية ، فى صورها ومواقفها وإيجاءاتها . ومن ثم ، فقدت ملامحه مع عواد ، إن صح هذا التعبير ، ذلك الجو الميتافيزيقى ، وتحولت إلى مجرد هجاء بين متخاصمين ، مما نراه كثيرا فى القصيدة الغنائية فى شعرنا العربى ، وخاصة فى نقائض جرير والفرزدق . وبعبارة أخرى ، أكثر صراحة : إن قصائد شحاتة وعواد يمكن أن تنسب إلى النقائض بمفهومها العربى الشائع ، أكثر مما تنسب إلى الملاحم بمفهومها الميتافيزيقى التاريخى .

وقد تتحول الملحمة عند شحاتة إلى مجرد حوار بين عناصر الكون الأربعة ، وقد يتنبه فى هذا الحوار إلى فكرة الصراع فى الكون ، ولكنه لا يرتفع به إلى جوه الميتافيزيقى ، ويصبح مجرد حواريات ، تقترب مما هو معروف فى كتب المطالعة والقراءة ، من حواريات بين الماء والهواء ، أو بين السكر والملح ، أو بين القطار والطائرة ، وكل طرف يحاول أن ينتصر على الآخر ، فى جو من الصراع الساذج ، لا يصل إلى هذا الإطار الفلسفى ، الذى يتصارع فى الإنسان مع قوى مجهولة ، وقد يسقط ولكنه يحاول من جديد .

وغير ذلك من ظواهر تدل متضافرة على أن شعر شحاتة هو صورة لشخصيته ؛ فالأسلوب هو الرجل كما يقال ، يحوم ولا يرد ، يتطلع ولا يقتحم ، يطرق الباب ولا يلج ، يحمم ولا يجول .

فراش وجليد

وفكرة النصية

- ٤٧ -

ولا يعنى ماسبق أننى أخلص للمنهج الاجتماعى أو النفسى ، وإلا وقعت تحت نوع آخر من استبداد المنهج يحجب عنه الرؤية الجمالية . ولكن يعنى أننى أبدأ من النص ، ثم أحاول أن أضىء إشارات الجمالية بتفسيرات اجتماعية أو نفسية ، وهى تفسيرات « موقوتة » تأتى فى لحظتها وعند اللزوم ، ثم يطرحها الناقد ليتعامل مع النص ، ويحاول إضاءته من جديد ، من خلال موهبة تغريها بؤر الجمال ، ومن خلال وعى قدرناكم نتيجة قراءات مختلفة ، ويستطيع أن يعبر عن هذه البؤر .

إن التقيد بمنهج واحد فى النقد هو نوع من العبودية ، تحمد الموهبة الفنية عند الناقد . وإن الانطلاق من النص مع الإفادة من كل المناهج تعنيان ثقة الناقد فى موهبته . فهو لا يخشى الفوضى أو الانزلاق ، لأنه ينطلق من أرضية ثابتة ، وهو النص كميدان لعمله لا يتعداه ، وهو يعتمد على موهبة فنية مدربة تلتقط الإشارات من المرسل ، ثم تخرج هذه الإشارات فى شفرة متكاملة ، تفسر وتقوم وتوجه .

وقد أخلص الغدامى لمنهج التشرىحية ، فكانت النتيجة أن شاعره (شحاتة) ، يفوق الأوائل والأواخر . ولو أننى أخلصت للمنهج الاجتماعى النفسى لبدا شحاتة مترددا لا يقدم شيئا ، وكلا الأمرين تطرف ، يبعدان عن النظرة المتكاملة .

وهنا نواصل ابتداء من هذه الفقرة مسيرتنا مع شعر شحاتة ، ونقف وقفة خاصة عند قصيدتين له هما :

١ - فراش وجليد . (ص ١٢٠) .

٢ - بين صديقين . (ص ٣١٩) .

ولم يكن الوقوف عند هاتين القصيدتين لغرض تطبيق منهج بنائى أو تشرىحى ، أو اجتماعى ، أو نفسى . ولكن لأنها استثارت الحاسة النقدية ، بسبب تميزها بين الكثير من قصائد شحاتة .

كان هذا أول الأمر : البداية من النص ، ثم مغالته لأن لديه مناطق جذب تستحق المغازلة . ثم تأتى الخطوة الثانية متمثلة فى محاولة التعبير عن هذه المغازلة مع النص .

ولابأس في هذه المحاولة من أن أفيد بقراءة اتى المتراكمة للمناهج المختلفة شريطة ألا تطغى على الحاسة النقدية . ولابأس ، أيضا ، في أن أستخدم فكرة « النصية » في تحليل القصيدة الأولى ، وفكرة « التناسية » في تحليل القصيدة الثانية ، وهما الفكرتان اللتان تمثلان المحور الرئيس في كتاب الغذامى ؛ نقلا عن رولان بن بارت . فلست ضد الغذامى أو ضد بارت . وقد أستعين بهما ، مادامت هذه الاستعانة لا تطمس الحس النقدى ، ولا توقع القارئ في شرك من التعبيرات المعتمدة الغامضة .

- ٤٨ -

قد يقع الناقد في متاهة ، وهو يطالع نص « فراش وجليد » ، وقد يجمّد هذا النص في زخمه وتوتره ، ويحوّله إلى فكرة معروفة عن المرأة المبتذلة التى لاتصون مشاعرها ، وقد يتحدث عن وضعية المرأة في المجتمع ، أو يستطرد ، بأسلوب شاعرى رومانسى — إلى آراء الرومانتيكيين عن المرأة التى هى ضحية المجتمع ، أو حتى بآراء الوجوديين وهم يتحدثون عن المومس الفاضلة .

وقد يقع الناقد في متاهة أخرى ، ويفكك هذا النص ، ويتابعه حرفا حرفا ، وكلمة كلمة ، وقد يفترض لكل كلمة بدائل ومترادفات ، وقد يملأ الخانات ، ويفضل خانة على أخرى ، وقد لاتسعه اللغة ، فيلجأ إلى الجداول والأشكال والإحصائيات .

وكلتا المتاهتين تتعد عن النص . فالنص هو تجربة واحدة يغطس فيها القارئ منذ البداية ، ولا يفوق إلا عند شارة الختام .

البداية في قصيدة شحاتة كدقة البيانو الأولى في كونشيرتو بيتهوفن . فمنذ النداء الأول في القصيدة ، والذي جاء لاهثا يخلو من حرف النداء ، يغطس القارئ في جو القصيدة :

هاجرتى | لو كنت تسمعين

ما أقول ، أو تعين

لما تراكم الجليد بيننا

ولم تمت أيامنا على الجليد

ويظل القارئ مع القصيدة كأرجوحة الأقدار ، يتأرجح من حالة إلى حالة ، ولا ينتبه لنفسه إلا بعد أن تأتى النهاية كدقات المسرح ، تعلن ساعة الانصراف .

فراشتى التى يبلغ الكلام

غاية الكلام

فليكن الصمت إذن

لهذه المأساة شارة الختام

وبين البداية والنهاية ، تتناثر فقرات القصيدة ، تطول مرة ، وتقصّر أخرى ، ومع كل مرة لا يحس القارئ أن الطول يصل إلى حدا الترهل ، أو أن القصر يصل إلى حدا البس الخلقى ؛ فكل عضو فى موضعه يشكل فى النهاية جسد القصيدة دون ترهل ولا بسر ، ودون أن يستطيع القارئ نقل فقرة مكان أخرى ، فكل يتوالى فى موضعه ، وكل يشكل حلقة الخاصة داخل التكوين العام .

ذلك هو اللقاء الأولى مع القصيدة . وهى تمنح نفسها ، والناقد يتقبل هذا العطاء بحسه النقدى ، دون أن يفسده بمقدمات ومدخلات ومماحكات .

ثم تأتى الخطوة التالية ، فيتدخل وعى الناقد . إن الناقد يختلف عن القارئ برغم كل هذا الضجيج حول القارئ الناقد . فالناقد لا يكتفى ، مثل القارئ ، بهذا العطاء الذى تمنحه القصيدة منذ اللقاء الأول ، ثم يروح يستمتع بهذا العطاء فى رضا تام ، ولكنه مطالب بأن يصوغ هذا العطاء ، فى لغة تعكسه وتعكس مبرراته . حقاً ، هو سيفتقد الكثير من زخم التجربة ، ولكنه سيضبط هذه التجربة ، ويضيف الوعى النقدى إلى الحس الفنى .

فالناقد بوعيه يستطيع أن يعبر عن خصائص كثيرة ، تميز قصيدة « فراش وجليد » بين الكثير من قصائد شحاتة .

فالقصيدة ، أولاً تفيد من التكنيك الدرامى الحديث ، وهى تلجأ إلى تصوير الموقف ، الذى يوحى بمشاعر المؤلف دون أن ينص عليها بطريقة مباشرة . فهو حين يقول :

وتطفئ المصباح

كى ينور الدجى جناحها

وكى يضمّد الدجى جراحها

أو حين يقول :

فراشتى ، لوساقلك الهواء ليلة

إلى فراغ حجرتى

لن تجدى السرير خاليا

فثَمَّ دائِماً ، أكثر من فراشة
تطوف حوله لتحترق

فإنه يرسم موقفاً ، ويستحضر حدثاً ، ويضيف إلى قصيدته الغنائية بعداً قصصياً يقوم
على التصوير والإيجاء . وهو ، ثانياً ، يضيف على قصيدته حركة ، تصورها الأبيات التالية .

هاجرتى ، أرجوحة الأقدار

لم تزل تدور

تحت ظلال الصمت والسكون

والبعد بيننا يمتد في فراغ

تقبل الهواء حوله

وتطلب المزيد

فهنا صورة تجسدها حركة الأرجوحة ، وتضيف إليها هذه المناوشة اللوحية بين الهواء
والأرجوحة .

وهو ، ثالثاً ، يوظف الوزن والقافية في خلق جو مشبع بالحركة والتنوع . هو لا يقف عند
الوظيفة العروضية الأولى التي تزن وتقفى ، بل نراه يغير في الوزن والقافية ويحور . وهو من
أجل ذلك يكثر من استخدام بحر الرجز ، ويستخدم إمكانات هذا البحر الواسعة في العلل
والزحاف والتجزئة ، وهو ينوع بين القوافي ، وهو يفعل ذلك عن حساسية ووعى ، يطيل
متى ما أراد ، ويأتى بالقافية التي يريد ، وهو في النهاية يجعل كل تغيير وتنويع يساهم في
خلق الجو الموسيقي السريع .

وهو رابعاً ، لا يقدم رؤيته كمعنى أو كمضمون يمكن اجتزاؤه على هيئة مقولة فكرية أو
اجتماعية أو نفسية أو معرفية ، بل إنها تتحول إلى جزء من البنية النصية ، ومتداخلة فيها ،
ليست هى مجرد حكمة تختصر الموقف ، أو تعليقاً قصيراً على الأحداث . إنها تمتد في بنية
القصيدة « كالنفس الحار » .

وحين أشبه رؤيته بالنفس الحار ، فلكى أؤكد على أنها جاءت سريعة ساخنة ، تتناسب
وحركة القصة ، وكأنها تلك الأرجوحة التي تحدث عنها الشاعر في مطلع القصيدة ، تناوش
الهواء ، تقبله مرة ، وتبتعد عنه أخرى .

فحين يقول الشاعر:

وكل شيء في الوجود يحترق

أنا ، وأنتِ ، والكيان كُلُّهُ
حتى اللهب والجليد
ويختفى القديم ، ويظهر الجديد
ويلد الفراش دائما فراش .

نحسّ في أبياته برؤية متحركة ، تقوم على صراع الأضداد . وعلى هذا التوالد المستمر بين القديم والجديد . ومن هنا يأتي عنوان القصيدة ملتبسا بهذه الرؤية المتداخلة . لم يكن العنوان « فراش ونور » ، كما هو متوقع . بل كان « فراش وجليد » فما دمنا في توالد الأضداد ، وتداخل القديم والجديد ، فإن الجليد يمكن أن يحل محل اللهب على حد قوله .

وهو ، خامسا ، يوظف الحوار بكيفية تتجاوز فكرة التواصل بين الطرفين . فهو حين يقول :

مللت ؟ أم ندمت ؟
أم لوى بك الغضب ؟
لاتجدين ما يقال
أفهم ما يمكن أن يقال

نجد الشاعر يتجاوز الفكرة التقليدية للحوار على أساس أنه تواصل بين طرفين ، بل ويتجاوز أيضا الوظيفة القصصية للحوار باعتباره امتدادا أو تعبيرا عن البعد النفسى للشخصية . إن الشاعر هنا يجذب كل شىء داخله حتى الطرف الآخر . وحين يقول « لاتجدين ما يقال » ، نحسّ بتوتر الموقف ، وبحوارات شتى تجول داخله ، تعنى في النهاية تراكمات شعورية ، ولا تهدف إلى إخبارات تنقل من طرف إلى آخر .

ومن هنا ، نجد الاستفهامات في الأبيات السابقة ، تتميز عن الاستفهامات التى تحدثنا عنها في الفقرة — ٤١ ، ورأينا أنها تقوم على حدة الانفعال ، وتشبه صياحا كصياح المراهقين . إن الاستفهام هنا يعكس الصراع بين الطرفين . وحين يتساءل شحاتة : « ندمت ؟ أم مللت ؟ أم لوى بك الغضب ؟ » لايعنى تساؤلات تقليدية . وإنما هو يسجل مواقفها (الندم - الملل - الغضب) ، وكل موقف لايعنى عن الآخر ، وكل المواقف تصب في « الإدانة » التى يريدها الشاعر ، والتى تجعل الهاجرة لاتجد مايقال ، مع أن الشاعر يفهم كل مايقال ، ولو تلجلج صاحبه ، لأن التلجلج الذى تعبر عنه أدوات الاستفهام ، هو خير مايقال في مثل هذه المواقف .

إن الناقد، في كل ماسبق، قد انطلق من النص مباشرة، وعقد صلة حميمة معه، فمنحه النص نفسه، وأصبح هم الناقد بعد ذلك أن يعبر عن تلك الصلة الحميمة وعن نتائجها، فقط في كلمات مفهومة.

ولو أن الناقد جعل بينه وبين النص سدا، يتمثل في كومة الجداول والأشكال والإحصائيات، لراوغه النص في عناد شديد، لأن النص مثل الحبيبة لا تمنح نفسها إلا إذا طرق « الفارس » الموعود قلبها دون تكلف ولا حذقة. ويمكن في هذا الصدد أن نعود إلى تشبيهات الغدامي حول قيس وليلى كما في الفقرة / ٣٠، فقط دون هذا الجو البوليسى الذى يطير النوم من العين، ويقتل قيس فيه الزوج، ولكن نعود إلى قيس وليلى في مسرحية شوقي، فلإن ليلي ظلت حتى مع زوجها كالنص المغلق لا تبوح بمشاعرها، ولكن ما إن تلتقى بقيس، الذى يستطيع بأشعاره أن يطرق قلبها، حتى تفضفض له بمشاعرها، وتشكو أوجاعها:

كلانا قيس مذبوح قتيلا الأب والأم
طعنان بسكين من العادة والوهم

بين صديقين وفكرة التناصبة

- ٤٩ -

تداخل النصوص غير التقليد، وغير السرقة المذمومة .
التداخل هو الانطلاق من نصوص سابقة، ثم تجاوزها
أما التقليد، فهو الوقوف في حوزة النصوص، ودون تجاوزها الأول إضافة، والثانى
نسخة تقليدية .

حمزة شحاتة في « غادة بولاق » وقع في شرك النصوص السابقة، وافتقد الشخصية ،
حتى إن ستا وعشرين قافية من قوافي قصيدته ، جاءت تكرارا لشعراء مثل الشريف
الرضي ، وابن زيدون ، وأحمد شوقي .

ولكن الأمر يختلف في قصيدته « بين صديقين » . هو يجعلها على لسان أحمد شوقي
يشكو إلى صديقه غاندى محن الدهر، وهو يبدؤها بيت من شعر شوقي :

سلام النيل يا غاندى وهذا الزهر من عندى

فالقصيدة إذن هى معارضة لقصيدة شوقي « غاندى » ، وتشير على الوزن نفسه وعلى
القافية نفسها ، ولكنها معارضة من باب « التناصبة » التى تنطلق من النصوص ، لتضيف
إليها .

أحمد شوقي في قصيدته ^(١) يستقبل غاندى في مصر وهو في طريقه إلى لندن لحضور
المائدة المستديرة ، وهو ينتهز هذه الفرصة ، فيتحدث عن الهموم المشتركة بين الشعبين
المصرى والهندي ، ثم يصف في فقرة ثانية غاندى بصفات النيل والمثالية ، ثم في الفقرة
الثالثة ، يضيف على القصيدة جوا من الجلال والمثالية ممثلا في الأهرام والكرنك وتاريخ مصر
القديم والحديث ، وأخيرا يقدم له بعض النصائح ، ويحذره من خداع الإنجليز ، وأنه حتما
سينتصر عليهم ، كما ينتصر الحق على السحر والتمويه .

وقل هاتوا أفاعيكم أتى الحاوى من الهند

(١) الشوقيات : ٦٦ / ١ .

فالقصيدية ، إذن ، تدور في جو من النبيل والمثالية والجلال ، وتخطب الصفوة الممتازة ، وتشير إلى قضايا سياسية كبيرة ، وتعلو من روح الكفاح ضد الدخيل .

وهي بذلك يمكن أن تصنف داخل الأدب الكلاسيكي ، الذي يجعل أبطاله من الشخصيات النبيلة ممن تواترت عليهم النعمة ، وذهب سمعهم بين الناس ، على حد تعبير أرسطو . أو بعبارة أخرى لعلها لا تكون بعيدة! هي نوع من أدب الفروسية ، الذي يعلى من شأن القيم ، ويدافع عن صفات النبيل ، ويصور شخصياته في صورة مثالية ، وكأننا إزاء تمثال يجسد الفضائل الإنسانية :

على إفريز راجبوتا نَ ، تمثالُ من المجد
بنى مثل كونفرشيوي سَ ، أو من ذلك العهد
قريب القول والفعل من المنتظر المهدي
شبيه الرسل في الذود عن الحق ، وفي الزهد
لقد علمت بالحق وبالصبر ، وبالقصد
ولكن قصيدة شحاتة^(١) ، تتخذ لها مساراً مختلفاً ، يعطيها وجوداً مميزاً .

هي نوع من المعارضة ، من ذلك النوع الذي عرفه العالم منذ رواية « دون كيشوت » التي سخرت من طبقة النبلاء والفرسان ، واعتبرت منذ ذلك الحين نقلة في تصوير البطل من عامة الشعب ، بطريقة تثير الشفقة والرثاء ، وتختلف عن مواصفات أرسطو .

فقصيدية شحاتة تنطلق من قصيدة شوقي ، ثم تتجاوزها ، لتتغرس في التراثين العربي والعالمي ، ابتداء من بطل الكدية ، وحتى اللابطل anti hero ، ومروراً ببطل المقامات والشطار والعيارين وغيرهم من نماذج تتخذ لها مساراً يختلف عن بطل النبلاء والفرسان .

ومن هنا ، اتخذت قصيدة شحاتة مساراً مختلفاً ، حماها من أن تصبح صورة من قصيدة شوقي ، وأن تكرر قوافيه . إنها وجود مميز تتفوق في ظني على قصيدة شوقي ، إن بطلها ذو قسَمات محددة أكثر تميزاً من بطل شوقي .

بطل شوقي هو غاندي ، يصفه الشاعر وصفاً خارجياً ، ويقدمه كصورة للفضائل الإنسانية . أما بطل شحاتة ، فهو شحاتة نفسه مستترا وراء شوقي وغاندي ، ومتحدثاً عن آلامه النفسية ومواجهه الاجتماعية ، ومن هنا ، اكتسب هذا البطل ملمحاً نفسياً قوياً .

(١) ديوان حمزة شحاتة : ص ٣١٩

ولما طقنى الفقر وأضحت أمتى ضدى
توكلت على المولى وعولت على زنى
أبيع الفول والحلب -ة والفصْفَص والمندى
فطورا التقى أكلى وطورا أطفح الدُردى (١)

الناقد، من الوهلة الأولى، يحس بهذا الوجود المميز في القصيدة، وبأن شحاتة قد حفر له مجرى مختلفا. والناقد بعد ذلك، وليس قبله، مطالب بالتعبير عن هذا الوجود المميز، وبلغة مفهومة.

فالقصيد، أولا، تنطلق من قصيدة شوقى، وتستغلها في خلق جو هندى، يلعب دور الموسيقى التصويرية، وتتناثر المفردات والتعبيرات الهندية من مثل: العنزة الكبرى - أردى - الكنج - بربرى - صدى - أو كلندى - قندى - الهرد - شلو جلدى - وغير ذلك من كلمات تقوم بتجسيد جو المحاكاة، والتهيئة للانطلاق من هذه القاعدة، حتى لو كان هذا الانطلاق من باب التهكم.

والقصيدة لم تقف فريسة المحاكاة وتدور في فلك قصيدة شوقى، دون أن تتطلع إلى أفق جديد، فقد استطاعت أن تتخلص من ثقل قصيدة شوقى، وأنت في الغالب بقواف ومفردات جديدة، تناسب هذا الجو الجديد.

أما القوافى، وهذا ثانيا، فإن شحاتة لم يكرر من قوافى شوقى سوى سبع هي: عندى - الهند - جُهدى - ودى - المهدي - كد - اللحد. هذا إذا حسبنا أيضا القافية الأولى (عندى)، والتي جاءت لمناسبة اقتباس البيت كله من قصيدة شوقى.

وهي نسبة قليلة تصل إلى حد السدس من قوافى القصيدة كلها، والتي تبلغ إحدى وأربعين قافية، بينما زادت القوافى في قصيدة «غادة بولاق» - حسب جدول الغدامي - إلى نسبة تتجاوز حد الربع.

إن تكرار القوافى لا يدل في حد ذاته على التناصية التي تضيف وتتجاوز، كما زعم الغدامي في تعليقه على الجدول السابق. بل ربما، وهذا هو المعقول، تقف ضد أن تتخذ القصيدة لها مسارا مختلفا، تتخطى التراث بعد أن انغrust فيه:

(١) طقنى: أصابنى. الفصْفَص: نوى البطيخ. المندى: رأس الخروف المشوى في المَنَدَاة. الدردى: الطعام السيء.

أما المفردات ، وهذا ثالثاً ، فقد جاءت من قاموس البطل الهزلى ، واستدعى بعضها بعضاً لتشكيل نفسية هذا البطل الجديد . ومن هنا ، جاءت مناسبة لهذه التركيبة ، وقريبة من العامية ، وذلك مثل : التهليس - الدردى - دقدى - جعدى - العفش - أو حستى - مستورا - ددى .

والقصيدة ، رابعا ، تحتوى على نبرة من الدعابة خفيفة ، نتيئها منذ الأبيات الأولى .

ولكنى كما ندرى فقير عارى الجلد
أضعت البيت والقرش ين فى التهليس والجذ
وبعت العنزة الكبرى على صاحبنا السندى
وأما سائر العفش فقد صادره وجدى
فمن لى اليوم بالنول وما فى قبضتى أردى

وتختلط هذه الدعابة ، وهذا خامسا ، بقدر من الشكوى ، تكشف عن وضعية هذا البطل الهازل ، والذي يقف على المقابل من شخصية غاندى . فغاندى قد اختار الفقر ، كفارس ، من أجل قضية كبرى . أما الفقر فى حالة هذا البطل الهازل ، فقد فرض عليه فرضا ، دون حيلة ولا اختيار .

وناهىك بحرنا م فى البرد بلا دقدى
تمنى ستره الحال فلم يعثر على صلد
ولو أنصفت الأيا م لحابته بأوكلندى (١)

ثم تتوالى هذه النغمة الشاكية ، وهذا سادسا ، لتمررد فى نهاية القصيدة على الأوضاع الاجتماعية .

فقد أغرى بنا الفقر لثاماً من بنى سغد
وقد يعدو كلاب الحى من جهل على الأشد
وإن أدبرت الدنيا تساوى الشهم بالوغد

(١) دقدى : اختصار كلمة دقديق بمعنى بطانة . صلد : أصغر عملة هندية . أو كلندى : معدن من معادن الهند .

إن هذه النغمة المتمردة لانجدها في البطل المكدي القديم ، سواء في المقامات أو في غيرها ، الذي يقف عند حد الشكوى ، واستدراار العطف ، وطلب الصدقة والإحسان ، ولا تسول له نفسه شيئا وراء ذلك ، فيتمرد على الأوضاع الاجتماعية ، التي تساوى بين الكلب والأسد ، أو بين الشهم والوغد .

إن مقياس التناصية يمكن أن يكون مفيدا ، شريطة أن يستخدمه الناقد في بعديه المتكاملين ، فيرصد حركة النص الأخير وهو ينغمس في التراث ، ثم يرصد حركته التالية وهو يتخلص من هذا التراث ليضيف إليه . والناقد في رصده هذا يعانق النص ويستثير حسه الفنى ، حتى لا يقع في تلك المتاهة أو في غيرها ، مما يبعده عن سكة النقد الأدبى ، كما سبق أن ذكرنا أول الفقرة السابقة .

خاتمة الفصل

- ٥٠ -

بدأ نقاد الحداثة بمقولة « موت المؤلف » ، باعتباره إلها مستبدا ، حسب التعبير الوثني عند نيتشة ، ولكن هذا المقولة انتهت إلى إله آخر ، وبالمنطق الوثني أيضا ، الذى بحث دائما عن إله حتى لو كان من صنع نفسه .

فقد استبد القارئ بالساحة ، وحل محل المؤلف ، وانتهك النص ، وأخذ يفسره حسب هواه . وإذا ما قيل له إن المؤلف لا يريد ذلك ، أجاب بأن المؤلف قد مات ، فليرحمه الله ، وأنه ، أى القارئ ، وريثه الشرعى .

إن القارئ ، بهذا المفهوم ، لا يحيا إلا على أشلاء المؤلف ، وإذا عدنا من جديد إلى مثال الغدامى (الفقرة / ٣٠) ؛ عن قيس وليلى ، فلا سبيل لقيس أن يستأثر بليل إلا بعد أن يقتل زوجها ، وأيضا لاسبيل للقارئ أن يفوز بالنص الأدبى إلا بعد أن يقتل المؤلف .

وكل هذا اغتصاب ، فإذا كانت ثمة مفاضلة حتمية بين المؤلف والقارئ ، فإن المؤلف هو المالك الحقيقى للنص ، وهو الذى يمنحه اسمه . أما أن يأتى آخر ، ويغتصب هذا الاسم ، ويقتل الأب ، فهى جريمة اغتصاب تستر وراء تعبيرات براقة .

قد يكون مقبولا أن نقبل تعسف المؤلف ، فهذا عمله ، وهو حر فى أن يفسره كما يريد ، ونحن أيضا أحرار فى أن نقبل منه هذا التفسير ، فالمهم أن يدور حوار حول المقبول أو المردود مما يريده المؤلف ، وهذا الحوار هو النقد الأدبى فى صيغته الأولى والمعروفة ، التى تتميز العملة الجيدة من العملة الرديئة .

قد يكون مقبولا أن نقبل تعسف المؤلف ، فالمال ماله ، والمشروع مشروعه ، والاقتراح اقتراحه . ولكن ليس من المقبول أن نقبل تعسف القارئ ، كإله وثنى غير رشيد ، يعبث فى مملكة غير مملكته ، يغتصب ويقتل ، ويرتكب خطيئة بلا تكفير .

وتأتى هذه الدراسة دعوة إلى موت القارئ ، لا لكى يحل محله إله جديد ، فنحن لانؤمن إلا بإله واحد أحد ، بل لكى ينتعش النص ، ويمنح إمكاناته بلا تردد ولا حدود ، ولكى يلتقى على أرضه المؤلف والقارئ معًا ، فى حوار ودون أن يقتات أحدهما على جسد الآخر .

أولاً : المصادر والمراجع العربية

- * الإيضاح في علوم البلاغة : الخطيب القزويني . (بيروت - دار الكتب العلمية - ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م) .
- * ثقافة الأسئلة : د . عبد الله محمد الغدّامي . (جدة - النادي الأدبي الثقافي - ١٤١٢ - ١٩٩٢م) .
- * الخطيئة والتكفير : د . عبد الله محمد الغدّامي . (جده - النادي الأدبي الثقافي - ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م) .
- * دليل الرسائل الجامعية : د . عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة - دار المعارف - ١٩٩٢م) .
- * ديوان حمزة شحاتة . (جدة - دار الأصفهاني - ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م) .
- * الشوقيات : (بيروت - دار الكتاب العربي - ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م) .
- * لقطات : ألان روب جرييه . ترجمة : د . عبد الحميد إبراهيم . (القاهرة - دار الكتاب العربي - ١٩٨٥م) .
- * معجم البلاغة العربية : د . بدوى طبانة . (ليبيا - جامعة طرابلس - ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م) .
- * الموقف من الحداثة : د . عبد الله الغدّامي . (الطبعة الثانية ١٤١٤هـ - ١٩٩١م - لم يذكر اسم الناشر) .
- * النقد الأدبي الحديث : د . محمد غنيمي هلال . (بيروت - دار العودة - ١٩٧٣م) .

ثانيا: المصادر والمراجع الإنكليزية

- Arnold, Edward, Contemporary Criticism, London, 1970.
- * Bruce Morriette, Alain Robbe Grille, Columbia University Press, New York, 1965.
- * David Lodge, 20th Century Literary Criticism, London, 1972.
- * Federman, Raymond (ed). Surfiction Now and Tomorrow. Chicago, 1972.
- * Fowler, Roger (ed) Dictionary of Critical Terms, London, 1973.
- * Gerald Graff, Literature against itself, the University of Chicago Press, 1979.
- * Grille, Alain Robbe, Snapshots.
 - * Towards a New Novel, 1965.
- * Hassen, Iheb, Contemporary American Literature.
 - * The Dismemberment of Orphan, Towards a Postmodern literature.
 - * Paracriticism, Seven Speculation of the time.
 - * Radical Innocence, Studies in the Contemporary American Novel.
- * I.A. Gaddis (ed) A Dictionary of Literary Terms, Penguin Book, 1979.
- * Laurant le Sage, The French New Novel, Pennsylvania 1962.

- * Malcolm Bradbury (ed) *The Novel Today*, London 1978.
- * Maurice Nadeau, *The French Novel Since the War*, London.
- * Minogue, Valerie, *Nathalie Sarraute*, Edinburgh, 1981.
- * Peter Faulkner, *Modernism*, London 1980.
- * Philip Stevick (ed) . *The theory of the Novel* Macmillan, New York 1967.
- * Ruth, Z.Temple, *Nathalie Sarraute*, Colombia University Press, New York, 1968.
- * Sarraute, Nathalie. *The Age Suspicion*, London, John Calder, 1963.
- * Sontag, Susan. *Against Interpretation* A Delta Book.

الفصل الثالث
الرحلة إلى السماء
بين إقبال والزبيري
دراسة مقارنة حول الأشكال الأدبية

- ١ -

طالما تحدث الكتاب عن شاعرية محمد محمود الزبيرى ، وطالما تحدثوا عن مواقفه السياسية ، والحديث عن ذلك لن ينضب ، وسيتجدد مع كل قصيدة يمنية جديدة ، ومع كل انتصار سياسى جديد . هناك ناحية أخرى جدية بالاهتمام أيضا ، وهى الكشف عن فكر الزبيرى . وعن أصالة ذلك الفكر ، والبحث عن مصادره ، خاصة ونحن أمام شخصية متحركة ، لاترضى بالملكث فى مكان واحد ، فهى تنتقل من صنعاء ، إلى السعودية ، إلى عدن ، إلى القاهرة ، إلى باكستان . وهى فى تنقلاتها لاتمر على الظواهر بطريقة عادية ، لا مبالاة فيها ، إذ هى شخصية قلقة ، تعانى ، وتتأثر وتؤثر فىمن حولها . ولست أزعم أننى فى هذه العجالة القصيرة ، سأحيط بفكر الزبيرى ومصادره ، وأكشف عن مقدار أصالته ، ولكن يكفى أن أشير إلى ناحية واحدة ، وهى بحثه عن « مدينة فاضلة » . وقد ينقص هذه العجالة التعمق ، ووضعها فى الصورة الكلية لفكر الزبيرى ، ولكن يكفينا أنها إشارة إلى الطريق الذى ينتظر مغامرين أكثر جرأة وأطول نفسا .

- ٢ -

درج الفلاسفة منذ عهد الإغريق ، على أن يتطلعوا نحو مدينة فاضلة ، يتحقق فيها الخير والجمال والحق ، وتعيش فيها الإنسانية حياة خالصة تختلف عن تلك الحياة الواقعية ، التى يختلط فيها الخير بالشر ، والجمال بالقبح ، والحق بالظلم . بل قد يحدث فى فترات استثنائية أن تعلو نبرة الشر ، وأن يرتفع صوت الظلم ، وأن تكثر مظاهر القبح ، فيصاب الكثيرون — من المتعجلين ومن يقفون عند الظواهر — باليأس وبالتشكيك فى العدالة المطلقة ؛ ومن هنا ، فر الفلاسفة نحو الحلم بمدينة فاضلة . فعل ذلك أفلاطون ، والفارابى ، وأسكار ويلد ، وفرنسيس بيكون ، وغيرهم من فلاسفة الشرق والغرب ، وأخذوا يضعون القوانين والتشريعات لهذه المدن ، وينظمون طبقات الناس ، ويحددون العلاقات بينهم ، ووضع الجيش (القوة) والمال والأرض والنساء . أى أنهم أخذوا يركزون على المظاهر الخارجية ، وينظمونها بطريقة عقلية ، تقوم على النسبة الفاضلة ، وعلى مراعاة أوجه التناسق . وكانوا يهملون الجوانب الداخلية للإنسان ، الذى قد يشعر بالتعاسة ، مهما كانت

المظاهر الخارجية كاملة الأركان، وتامة القواعد، والذي قد يستطيع أن يسمو فوق المظاهر الخارجية وأن يغيرها، مما جعل « وول ديورانت » في كتابه « مباهج الفلسفة » يسخر من تلك المدن الفاضلة، ويدعو إلى الاهتمام بتغيير داخل الإنسان، حتى يصبح لائقاً للحياة الفاضلة. إنه يرى أن نقل من الاهتمام بالمظاهر الخارجية، وأن نعمل على « صياغة أنفسنا صياغة جديدة، وبناء عقولنا وإرادتنا حتى تصلح لسكنى عالم أفضل، صاف صفاء معرفتنا، وقوى كقوتنا. ولما كانت الطبيعة البشرية والجهل الإنساني هما السبب في خراب كل مدينة فاضلة، فعلينا أن نسعى إلى تطهير قلوبنا وعقولنا، ومن الأرجح أن كل شيء سيقبل علينا» (١).

- ٣ -

وانطلاقاً من تلك النقطة التي تركز على الداخل، يصور متصوفة الشرق مدنيهم الفاضلة، من مفهوم ديني، يهتم بوجود الإنسان في موقف، وبنتيجة سلوكه في ذلك الموقف، أكثر مما يهتم بهامية الإنسان وعقله وتنظيمه. وقد درج على ذلك متصوفة الإسلام، وخاصة بعد شيوخ قصة الإسراء والمعراج، وصعود النبي ﷺ إلى الملكوت، حتى وصل إلى الأفق الأعلى، وكان قاب قوسين أو أدنى. ونزلت عليه التجليات والأسرار، وعاد ليبلغها إلى أصحابه وأمتة والناس جميعاً.

وفي هذا المجال، تأتي رحلة محمد إقبال (ت ١٩٣٨ م) التي صورها في كتاب « رسالة الخلود » أو « جاويد نامه »، والذي نشره سنة ١٩٣٢ م. فقد قام برحلة في الأفلاك، يعيننا منها تصوره للمدينة الفاضلة في فلك المريخ، والتي يسميها « مرغدين »، فهو تصور ديني يهتم بالإشراق والسعادة الداخلية، ويرنو نحو الحياة الروحية، التي أصبحت أملاً في حياة المادة والآلة، وفي العصر الحديث الذي غلب عليه النظام والنسق، على حساب التيار الشعوري الداخلي. يقول إقبال عن مدينته مرغدين: « كلام سكانها حلو كالعسل، الحسن في وجوههم، والرقّة في شئائلهم، والبساطة في ملبسهم. بالهم ليس منشغلاً بحمى الكسب. إنهم يعرفون سر كيمياء الشمس. يستخلص كل من يريد الفضة والذهب من النور، مثل ما نستخلص نحن الملح من ماء البحر. وهدف العلم والفن هو الخدمة لا غير؛ فلا أحد هنا يزن الأعمال بالذهب ولا وجود هنا للدينار والدرهم، فليس لهذه الأصنام سبيل إلى الحرم. وشيطان الآلة ليس غلاباً على الطبيعة؛ إذ لا نجد الفضاء هنا مظلماً بدخان المصانع. وأهل المدينة مجتهدون كل الاجتهاد، فشعلة المزارع منهم مضيئة على الدوام لا تنطفئ أبداً، فهو في مأمن من مسالب ملاك الأرض. جهده في زراعة الأرض خال

(١) مباهج الفلسفة: « الكتاب الثاني »، ص ١٧١.

من النزاع على الماء . محصوله ملكه هو لا يشاركه فيه أحد، وليس في المريخ شرطة أو جيوش . ولا يكسب أحد رزقه يوما من القتل وسفك الدماء» (١) .

إنها مدينة منتزعة من التراث الإسلامى . وتذكرنا بما جاء في « تفسير الطبرى »، وهو يتحدث عن رحلة « ذى القرنين » الذى وردت أخباره في سورة الكهف : « فبينما هو يسير، دفع إلى أمة صالحة ، يهدون بالحق وبه يعدلون ، أمة مقصدة مقتصدة ، يتسمون بالسوية ويحكمون بالعدل ، ويتأسون ويتراحون . حالهم واحدة ، وأخلاقهم مشبهة ، وطريقتهم مستقيمة ، وقلوبهم متألّفة ، وسيرتهم حسنة ، وقبورهم بأبواب بيوتهم . وليس على بيوتهم أبواب ، وليس عليهم أمراء ، وليس بينهم قضاة ، وليس بينهم أغنياء ولا ملوك ولا أشرف ، ولا يتعادون ولا يعانون ولا يتفاضلون ولا يختلفون ولا يتنازعون ولا يسيئون ولا يقتلون ولا يهبطون ولا يجردون ، ولا تصيبهم الآفات التى تصيب الناس ، وهم أطول الناس أعمارًا ، وليس بينهم مسكين ولا مقتر ، ولا فظ ولا غليظ . فلما رأى ذلك ذو القرنين من أمرهم عجب منه » (٢) .

- ٤ -

وجاء الزبيرى (استشهد سنة ١٩٦٥ م)، وكتب روايته « مأساة واق الواق » سنة ١٣٧٩ هـ، وقام فيها برحلة إلى العالم الآخر، امتاح فيها من التراث الإسلامى ، واستعار كثيرا من مواقف الأسراء والمعراج وبنوع خاص عند حديثه عن طوائف المعذبين ، الذين كانوا يلاقون العذاب من جنس العمل .

والذى يهمننا من رحلته ، هو تصويره للجنة . فقد كانت نموذجا للمدينة الفاضلة التى يحلم بها ، وكانت امتدادا للتراث الشرقى الذى يركز على تغيير الداخل بالدرجة الأولى .
والجنة التى يحلم بها الزبيرى ، تتحقق فيها بنوع خاص أمور ثلاثة هى : الحرية ، والحب ، والفن .

وقد اهتم بنوع خاص بالحرية ، فكثيرا ، ما كان يكرر وصف أهل الجنة بأنهم أحرار طلقاء كالطيور « المتحررة المنطلقة الهائمة تصنع الحياة السامية وتمارسها تلقائيا فى أمادها البعيدة دون قيود أو حدود على حد قوله . ويغريه كثيرا تشبيه أهل الجنة بالطيور ، « لأنها المخلوقات الواعية الناطقة ، لا سيما فى شئون العلاقات الجنسية . إنها تفخر على الأدميين بأن الله أطلق سراح قلوبها من قبور الشرائع والأديان ، لتتخير ما تشاء من ألوان الحب المقدس ، ليس فى الجنة فحسب ، بل فى الدنيا أيضا » . (ص ١٩٣) ، وتكاد الصفات

(١) رسالة الخلود : ص ١٩٤ .

(٢) تفسير الطبرى : (سورة الكهف . الآية : ٩٢) .

الأخرى ترد في النهاية إلى صفة الحرية. فالحب، كما يفسره، هو حرية خالصة في الاختيار، والفن أيضا حرية خالصة ترضى متعة سامية لأهل الجنة.

والزبيرى، لم يقدم مدينته الفاضلة بطريقة تجريدية فلسفية، تعتمد على شرح الأفكار وتحليلها، بل صورها بطريقة فنية شاعرية تعتمد على الحركة والإثارة. فبينما كان الشهداء في حوار ساخن ونقاش متبادل، إذ يحس العزى أن هناك ضجة «لذيذة، ولكنها مثيرة»، على حد قوله. (ص ١٩١). فقد اكتشف أن الشهداء يتسللون واحدا وراء الواحد، ويذهبون إلى مكان آخر. وحين تساءل عن سر تلك الحركة المثيرة، عرف أن «محكمة الحب» قد انعقدت في الجنة، وأنها تنعقد في فترات متباعدة، وأن أم الجميع ممن كان لهن دور بارز في مقاومة الطغيان، قد تحولت في الجنة إلى أم شابة جميلة كأقصى ما يكون الجمال، مما جعل كل شهيد يتمنى أن يتزوج بها. وحين أحس زوجها بهواجس نفوس الشهداء، رفع قضيته أمام محكمة الحب. إنه لا يحمل حقدا ولا ضغينة على هؤلاء الذين ينافسونه في حب تلك الشهيدة العظيمة، «فنحن في الجنة كلنا أخوة وأحياء»، على حد قوله. ولكنه يرى نفسه أحق بها من غيره، فقد كان زوجها في الحياة الدنيا.

وتعتقد المحكمة برئاسة أسماء بنت أبى بكر، وعضوية كل من رابعة العدوية وليلى العامرية وغزالة شبيب الخارجى، ويصف قاعة المحكمة وصفا شاعريا جذابا، «حديقة واسعة الأرجاء من الزهور المنسقة، ذات الألوان الفنية الفاتنة. كل مقاعدها ومكاتبها وقاعاتها قطعة فنية واحدة منسوجة من الزهور، وقد ظللتها قبة هائلة من الزهور ذات الألوان السماوية الزرقاء، تتخللها زهور بيضاء تشبه النجوم وهى تتحرك أحيانا لتسلط أضواءها السحرية على بعض الشخصيات التى يتجه إليها الاهتمام. وقد اندمجت وسط نسيج الزهور السماوية الذى يكون سقف القبة، طيور من كل شكل ولون كأنها إضافات فنية». وقد حضرت هذه الطيور كما يحضر الجمهور المتفرج لتشهد محاكمات الحب، فهى في الجنة معدودة من المخلوقات الواعية الناطقة، لاسيما في شئون العلاقات الجنسية». (ص ١٩٣).

وتفتتح السيدة أسماء تلك المحكمة «باسم الله الذى جعل الحب قوام الحياة، وسر النظام والترابط في الكون». ثم يبسط الزوج دعواه ويشرح كل شهيد فكرته. وبعد مداولات ومناقشات طريفة، تصدر المحكمة حكمها الرائع الذى يعتبر انتصارا للحرية والإرادة البشرية. تقول رئيسة المحكمة: «نحن قد تحولنا في دارنا هذه تحولا تاما، إلى ما يشبه الطيور المتحررة المنطلقة الهائمة، تصنع الحياة السامية، وتمارسها تلقائيا في آمادها البعيدة. دون قيود أو حدود. وأحب أن أذكركم أيها السعداء والشهداء، أنه لا يوجد في دار الخلد إلا

شيء واحد مقدس هو الحياة. أما العبادة الوحيدة التي نؤديها ، فهي ممارسة هذه الحياة ، بكل ما في طاقاتنا من حب وطمأ وانطلاق . وعلى ذلك ، فنحن نعلن فيما يتعلق بهذه القضية التي نحن بصدددها ، أن السيدة الأم العظيمة حرة في أن تتزوج من تشاء ، وكيف تشاء ، وأن تتزوج أحاداً أو مثنى أو ألفاً ، وليس هناك شيء يحدد مشيئتها إلا مشيئتها . فباسم الحرية الخالدة في جنة الخلد ، أدعو السيدة أم آل أبي الدنيا أن تمارس حقها في الاختيار لمن تشاء من الأزواج . (ص ١٩٨) .

وبعد ذلك الحكم ، اختارت السيدة العظيمة شهيدا قدم تضحيات رائعة من أجل وطنه ، فأقبل جميع المنافسين له ، ومن بينهم الزوج ، يهشونه ، دون أن يحملوا حقداً أو غلا . ثم توجه الركب إلى « مقابر الأحياء » وهي مقابر ضمها الشهيد « أحمد حسن الحورس » ، وهو يقصد عملاً فنيا خالصاً يتسلى به ، ويمارس به حياة الوفاء لبلاده وقضيته . والهدف من وراء هذه الفكرة هو إبراز صورة فنية ، عن الشعب الذي أسلمه للطغاة ، كما يقول . (ص ٢٢٤) . وجعل يرمز بكل قبر إلى مدينة معينة ، أو قبيلة ، أو شخص . ودعا الفنان كثيراً من أصدقائه الشهداء . ليزوروا قبور عائلاتهم أو مدنهم ، يناجونهم بما يجيش في صدورهم من لوم أو عتاب أو توجيه . وإنه لشيء مثير أن تجوس خلال تلك المدينة « الحية الميتة » ، وأن تستمع إلى صوت المناجاة الذي يدعو إلى حفز الهمم . فعلى قبر صنعاء ، مثلاً ، قرأ العزى مكتوباً : « هذا قبر صنعاء العاصمة الأولى والدفينة الأولى » . ورأى زائراً شهيدا يتمتم بكلام يقول فيه : « يا صنعاء ، يا مدينة سام ، يا جوهرة يعبث بها فحاح ، كان يمكن أن تكونى قطعة من الجنة ، وعاصمة من أجمل عواصم بلاد العرب . ولكن كان من سوء حظك أن استولى عليك الزبانية ، فأشاعوا فيك روح جهنم من الرعب والإرهاب » .

- ٥ -

وحين لم يكتب النجاح لأول حركة دستورية في اليمن سنة ١٩٤٨ ، لم يستطع الزبيرى أن يلجأ إلى البلاد العربية في ذلك الحين ، فقد كان الحكم الرجعى مسيطراً عليها . ويذكر في مقدمة ديوانه « ثورة الشعر » أنهم كانوا يرسلون الشكاوى إلى جامعة الدول العربية ، لكي تتدخل في الحد من ظلم الإمام ، فكانوا يعيدونها إلى الإمام ، وعليها توصية بالشدة والحزم ، ولم يعرف له « ملاذاً يومئذ غير باكستان الدولة الفتية التي كانت محط كل الآمال » ، كما يقول^(١) . وهناك حط رحاله ، وانصرف إلى قراءة الكتب الدينية والفلسفية ، وإلى تأليف الشعر ذى الطابع الصوفي ، كما في قصيدته « لحظات الإشراق الفتية »^(٢) ، والتي أشدها في

(١) ثورة الشعر : ص ١٥١ . (٢) صلاة في الجحيم : ص ١٣ .

كوخ مظلم بها ولبور بباكستان، أو والى الشعر الذى يقال فى المناسبات الدينية، كما فى قصيدته «مولد الرسول الأعظم»^(١)، والتى أذيعت من محطة الإذاعة الباكستانية. وانشغل إلى حد ما عن القضية اليمينية. فقد كانت اللغة - كما يقول^(٢) - تقف حاجزا بينه وبين شرح القضية اليمينية. وقد يحيش صدره حين يسمع عن إعدام الثوار فى اليمن، فيكتب قصيدة، ويفكر فى أن يرسلها للثوار، فتضيع منه.

كانت باكستان يومئذ قد استقلت حديثا عن الهند، ومن الطبعى أن يردد الناس - وهم فى فرحة الاستقلال - اسم إقبال الذى دعا بحرارة قبل وفاته إلى إنشاء دولة خاصة لمسلمى الهند، والذى انتخب سنة ١٩٣٠م رئيسا للمؤتمر الذى عقده حزب «الرابطة الإسلامية»، والذى دعا إلى تقسيم الهند. وكان من نتائجه إنشاء باكستان سنة ١٩٤٧.

وقد شارك الزبيرى فى فرحة الاستقلال، وكتب قصائد - ضمنها ديوانه صلاة فى الجحيم - يعبر بها عن فرحته باستقلال باكستان^(٣). وكان يشيد بالقائد محمد على جناح^(٤)، ويردد اسم إقبال ويعجب به^(٥)، وينشئ قصيدة يستقبل بها الدكتور عبد الوهاب عزام عند قدومه سفيرا لمصر فى باكستان^(٦). والدكتور عزام مشهور فى العالم العربى بكتاباته حول إقبال وترجمته لكثير من كتبه.

- ٦ -

قد يجعلنا هذا نبادر فنحكم بوجود تأثير وتأثر بين إقبال والزبيرى، وبأن رسالة الخلود أحد مصادر رواية «مأساة واق الواق». وقد يشجعنا على هذا، أن نقتنص الكثير من الظواهر المتشابهة، فالصورة التى صورها إقبال للخائنين (جعفر البنغالى وصادق الركنى)، اللذين تأمرا مع الإنجليز ضد الوطن، وقد وضعهما فى زورق وسط بحر عاصف من الدماء (ص ٢٤٦)، هذه الصورة تشبه فى فظاعتها صورة الإمام، وقد وضعه الزبيرى فى قاع رهييب سحيق، يموج بجحيم يغلى، وحوله جمع غفير من أتباعه، يتفرجون على جثته

(١) صلاة فى الجحيم : ص ١٣. (٢) ثورة الشعر : ص ١٥١.

(٣) كما فى قصيدة : «استقلال الهند وباكستان»، ص ١٦٧.

(٤) كما فى قصيدة : «ميلاد القائد الأعظم الباكستانى محمد على جناح»، وقد كتبت للإذاعة الباكستانية فى ٢٥ من ربيع الأول سنة ١٣٧١، ص ١١.

(٥) كما فى قصيدة : «بمناسبة العيد الأول لقيام باكستان»، ص ١١٠.

(٦) ص ١١٥.

يقذف بها الزبانية في الجحيم فتغوص (ص ١٣٦) . وروح الهند التي تظهر لإقبال « في جبينها نار ونور خالدان ، وعيناها تنطقان بالسرور ، ترتدى رداء أرق من السحاب » ، تشبه روح ليس ، التي تنبرى للزيرى بين السحب وهى تنشد الأشعار ، وفي سفينة تشبه عرش الطائر من بعيد ، وفيها أضواء لألاءة . وكلاهما - أى إقبال والزيرى - يلتقى بجمال الدين الأفغانى ، ويطارحه الحديث .

إن كل هذا قد يجعلنا نتصور من الوهلة الأولى ، وجود صلة بين العاملين ، ولكن هذا شئ لا نستطيع الجزم به ، فالدليل المادى على وجود التأثير والتأثر غير متوفر . فلم نسمع الزيرى يتحدث عن رسالة إقبال ، ولم تكن تلك الرسالة قد ترجمت إلى العربية حتى وفاة الزيرى ، الذى كان يشكو وهو فى باكستان من حاجز اللغة ، الذى يحول بينه وبين التحدث مع الباكستانيين .

بل لعل أميل إلى أن الزيرى لم يتأثر بإقبال فى روايته ، فإن شخصيته واضحة من أولها إلى آخرها ، ولم نبتين فيها أثر القراءات ، أو محاولة لنقل فكرة ، أو تقليدا لفلسفة ، وإنما هى الحرارة والمعاناة بسبب مشكلات مواطنيه . لقد أحس وهو فى الغربية ، وفى شهر رمضان الكريم ، وفى ليلة القدر المباركة ، بالحنين إلى أهله ، الذين طال ابتعاده عنهم ، فقام برحلة روحية « يغسل بها أو ضار قلبه » ، كما يقول . وقد كتب هذه الرواية بعد خبرة طويلة فى العمل الوطنى ، وبعد أن مارس الكثير من الوسائل السلمية للتخفيف عن مواطنيه .

إنه يذكر فى مقدمة ديوانه : « ثورة الشعر » . أنه جرب استعطاف الإمام ، ومدحه بقصائد حاول من خلالها أن يشرح مآسى المواطنين ، وأنه جرب وسيلة الدين ، الذى كان يتستر الإمام تحته ، ودعا إلى إصلاحاته عن طريق الدين ، حتى يقتنع بها المواطنون . ولكن شيئا من ذلك لم يصلح ، فالإمام ماض فى غلوائه ، لا يقتنع بمديح أو استعطاف ، والمواطنون ماضون فى سباتهم ، ولا يسمعون لصوت سوى صوت الإمام . ولكن كل هذه المحاولات لم تذهب عبثا ، فقد أعطته اليقين الثورى ، وأقنعت به بأن كل طريق مسدود ، سوى طريق الثورة .

ومن هنا جاءت الرواية تحمل أفكاره ، بعد تجربة طويلة ، وبعد تعثرات هنا وهناك . فهو يحاول فيها أن يستعرض تاريخ بلاده ، وأن يحلل ثوراتها ، وأن يكشف عن أسباب فشلها ، وأن يضع يده على عقد اليمينين التى ترسبت خلال التاريخ ، وأن يناقش الوضع مع الشهداء ، ثم أن يجتمع بهم فى الجنة ، ويتداولوا الحالة ، ويضعوا الحلول فى صورة « ميثاق شرف » تجتمع عليه كل القبائل ، ثم يعملون على « إلغاء نظام الإمامة » ، وأن يستبدلوا به نظاما يمثل الشعب على أسس ديمقراطية سليمة ، ويعيش فيه المواطنون على قدم المساواة ،

في ظل وحدة شاملة، تفتح الإمكانية للسير في طريق الوحدة العربية كامل وهدف». ثم سلموا هذا الميثاق إلى روح الزبيرى (العزى محمود) لكى يبلغه إلى الشعب نيابة عنهم، بعد أن قطع مرحلة كبيرة من النصص والوعى.

كان هذا حلما يحلم به الزبيرى في ليلة القدر، وقد أنهاه بدعوته بأن يحقق الله رؤاه. وأن يعود إلى وطنه في موكب الأحرار. ولما يمضى عامان إلا وأجاب الله سؤاله، وقامت ثورة ١٩٦٢، وعاد إلى بلاده، يلثم ترابها، ويقوم بواجبه نحوها، ويطبق أفكاره بصورة عملية، حتى استشهد سنة ١٩٦٥، ولحق برفاقه في جنة الخلد.

ثم - وهذا هو الأهم - تختلف نقطة البدء عند كل من الشاعرين (إقبال والزبيرى)، وقد ألقى هذا بظلاله على موقف كل منهما، ورؤيته للأحداث، ومراحل صعوده، بل وعلى الصور الجزئية أيضا. فالدكتور إقبال فيلسوف درس الفلسفة في جامعة كامبردج لمدة ثلاث سنوات، وحصل على دكتوراه الفلسفة من جامعة «ميونيخ» بألمانيا، وكانت له نظرة نحو الإسلام، تكتشف فيه الإمكانات التي تجعله صالحا لسنة التطور. وكانت أفكاره تدور حول تلك النظرة، التي شرحها مرة بطريقة عقلية في كتابه «تجديد التفكير الدينى» (سنة ١٩٢٨)، ومرة ثانية بطريقة قلبية في رسالته تلك (سنة ١٩٣٢م).

إن رسالة الخلود - كما يدل عنوانها - هى رحلة نحو الله تكتشف إمكانات الخلود، وحين وصل إلى المقام الأعلى، لم يفن فيه، كما هو شأن أصحاب نظرية وحدة الوجود، بل بقى ثابتا، وعمل بنصيحة مرشده جلال الدين الرومى، الذى قال له: «فلو بقيت ثابت الروع في حضرة نوره، فاعتبر نفسك حيا باقيا مثله... وما من أحد يبقى رابط الجأش في حضرته، فمن استطاع ذلك، فهو ذهب خالص كامل العيار». (ص ٧٥).

ثم عاد ليثبت أن الإسلام ليس فناء عن الحياة، وليبلغ رسالته في صورة نصائح يوجهها إلى ابنه، باعتباره يمثل الجيل الجديد، ومن هنا خضعت الرسالة لهذا المنحى، فهى تهتم بالمسلمين وتتحسر على حالهم. وهى تصدر عن عقل صاحب فكرة وفلسفة، تتبدى حتى في الصور الجزئية، فهو مثلاً يصف أوراق الشجر في الجنة، وأنها تتبدل «في كل لحظة ألوانا أخرى بفعل الشوق إلى النمو» (ص ٢٨٧).

ومن هنا، تخلصت مرغدين - مدينته الفاضلة - من عيوب المجتمع الإسلامى المعاصر، ومن عيوب الحضارة الأوروبية بوجه عام، فلا سلطان للمادة أو للآلة، والجو نظيف من دخان المصانع، والكل يعمل رغبة في العمل، وهو آمن من البطش والاحتكار. وهو لا يلتبس تلك المدينة في عالم الأحلام، بل يراها قائمة بالفعل في عالم القرآن، وكل ما تحتاج إليه هو أن نزيل عنها الغبار.

تماما كدينة ذى القرنين ، والتي هى نتيجة سلوك وعمل ، فقد أخذ ذو القرنين يسأل أهل المدينة عن السبب ، الذى جعلهم يصلون إلى تلك المرتبة ، وكانت الإجابة تشير إلى العمل والسلوك والأخلاق . وهى نابعة من روح الشريعة الإسلامية . فقد سألهم مثلاً : « فما بالكم لا تصيبكم الآفات كما تصيب سائر الناس ؟ قالوا : لا نتوكل على غير الله ، ولا نعمل بالأنواء والنجوم » .

أما الزبيرى - كما يدل عنوان روايته - فهو غير مشغول بأمور ميثافيزيقية ، ولا يفكر فى أحوال المسلمين عامة . إنه مهتم بقضية وطن ومواطنين ، لا يعرف العالم عنهم شيئاً ، وتظل هذه القضية تشغله طوال رحلته . ولقد اشترطوا عليه قبل أن يدخل الجنة ألا يتكلم فى السياسة ، ولكنه رفض وصرخ فى وجه الشهداء إننى أنجل الآن لو دخلت الجنة ، متخلياً عن الرسالة التى ذبحتكم أنتم من أجلها ، وذبح سواكم من الشهداء الذين أنشد لقاءهم ، وسيعذبني هذا الخجل ويحرمنى طعم الجنة » (ص ٥٧) . وراجعوا السلطات حتى تخلوا عن هذا الشرط ، وسمحوا له بدخول الجنة ، ولكن على شرط آخر ، وهو ألا يذوق شيئاً من طيباتها ، ولو فعل فإنه سيبقى فى الجنة ولن يعود . وقد رحب بهذا الشرط ، وحرص عليه ، ووقف أمام كل المغريات ، لأنه يريد أن يعود إلى وطنه ويكمل رسالته ، وإذا كان آدم قد أكل فطرد ، فقد كان عليه السلام مدفوعاً بقوة وإرادة الحياة ، وإرادة وضع البذور لتكوين الجنس البشرى . . . وهذه الإرادة نفسها ، هى التى ينبغى أن تمتنع العزى من قطف الثمرة ، لأنها ستحول بينه وبين الاستمرار فى الحياة » (ص ١٥٨) .

ومن هنا ، حلم بجنة - مدينة فاضلة - وقد تخلصت من كل ما كانت تقاسى منه صنعاء فى ظل الإمام ، فلا اضطهاد ولا قسوة ولا جبر ، ويعيش الإنسان فيها طليقاً « كالطيور والنسائم والزهور المتلاقحة من غصن إلى غصن » . وتلك تشبيهات أطلقها الزبيرى فى روايته . وهو يرى أن المدينة قائمة بالفعل ولكن فى العالم الآخر ، حيث ينعم بها الشهداء . أما صنعاء والمدن اليمنية الأخرى ، التى تخضع للظلم فهى مدن ميتة بالفعل ، وقد أقام لها فى الجنة متحفاً بشرياً ، يدل على حسن تشكيلى عميق ، وسماه « مقابر الأحياء » .

-٧-

ذكر الزبيرى فى مقدمة « ثورة الشعر » أنه بدأ صوفياً ، ثم عشق الأدب ، ثم خاض السياسة . « فروحانيتى جنى عليها الأدب ، وأدبى عوقب بالسياسة ، فزجت به فى المعارك المريرة الطويلة المدة ، وانتقمته منه شر انتقام . على أن هذه المراحل كلها ، إنما تتباين هكذا فى مظاهرها السطحية ، أما فى أعماق الواقع ، فإنها مراحل متداخلة تسودها روح واحدة » .

وهذا حق ، فإنها صفات متداخلة ، يخدم بعضها بعضا . لقد كانت السياسة هي الموضوع الرئيس الذى يشغله فى اللجنة ، وكان يبحث عن وطنه الضائع ، كما كان إقبال يبحث عن وجه الله . ولقد صاح بأستاذه لكى يسرع بتلك الرحلة الروحية : « إننى مضطرم ، كالجحيم ، باللهفة إلى لقاء بلادى ، فأسرع بى يا أستاذى وأطلق روحى من محبسها ، فإننى أكاد أتمرد عليك وعلى جسدى ، فأنتطق بلا منوم ولا تنويم . إن السياسة عنده كما قلت مرة « هى مزيج من الحب والفن ، والمؤلف يتحدث عن قضايا بلاده ، وكأنه يمارس تجربة وجدانية أو تجربة فنية »^(١) .

وأضيف هنا « أو تجربة صوفية » ، فإن الفن عند الزيرى تصوف وإشراق . يقول فى قصيدته « لحظات الإشراق الفنى » ، يتحدث عن السعادة بتجربته الفنية :

خذوا كل دنياكمو واتركوا فؤادى حرًا وحيدًا غريبا

فإنسى أضخمكم دولة وإن خلتمنى طريدا سلياً

إنه يذكرنا بقول أحد الصوفيين ممن لا أذكر الآن اسمه : « نحن فى سعادة لو علم بها الملوك لقاتلونا عليها » .

(١) اليمن الجديد : (مارس وإبريل سنة ١٩٧٦) .

الفصل الرابع
جريمة قتل
بين إليوت وعبد الصبور
دراسة مقارنة حول المواقف الأدبية

إليوت

حياته :

ولد إليوت سنة ١٨٨٨ ، بولاية بوسطن ، وهو سليل أسرة ، هاجرت إلى أمريكا ، وتميزت بتقاليدھا الدينية ، وقدرتها على الأعمال الإدارية . قضى ثمانية عشر عاما يدرس بجامعة واشنطن ، ثم التحق سنة ١٩٠٦ بجامعة هارفارد ، فأخذ يجد حتى استطاع أن يحصل على الليسانس في ثلاث سنوات . ثم حصل على الماجستير في السنة الرابعة . وبعد أن التحق بالسوربون لمدة عام ، عاد إلى جامعة هارفارد ، حيث أخذ يعد لنيل درجة الدكتوراه في الفلسفة . ذهب إلى ألمانيا قبل الحرب كأستاذ زائر ، وفي السنة نفسها التحق بجامعة أكسفورد لكي يدرس الفلسفة . تزوج سنة ١٩١٥ من سيدة لندنية ، وأخذ يكسب عيشه من الدروس الخصوصية بمدارس لندن . ثم التحق بالعمل بأحد البنوك . وعمل مساعد رئيس تحرير مجلة Egoist في الفترة من ١٩١٧ إلى سنة ١٩١٩ .

أصدر سنة ١٩٢٢ قصيدته الطويلة الأرض الخراب The Waste Land والمكونة من ٤٣٤ بيتا ، وهي تتحدث عن استياء جيل ما بعد الحرب وعقم الحضارة المعاصرة . ويعتبرها بعض النقاد المحافظين أمثال Megros ، أكذوبة القرن ، ولايفسق آخرون - أمثال H.N. Tomlinson مع بعض اتجاهاتها . ولكنها على الرغم من كل ذلك ، تعتبر حجر الزاوية في الأدب العالمي ، وترجمت إلى معظم اللغات الحية . أسس سنة ١٩٢٢ مجلته « الميزان » the Criterion ، التي ظلت سبع عشرة سنة تمارس تأثيرا واسعا على الأدب العالمي . ولأن المجلة لم تحقق دخلا يكفي لصدورها ، فقد عمل محررا أدبيا لمؤسسة Faber and Faber . أصبح سنة ١٩٢٧ مواطنا إنجليزيا .

أخذ يبحث عن طريق جديد بعد قصيدته « الأرض الخراب » . وأخيرا ، وجده ولخصه في العبارة الآتية « كاثوليكي في العقيدة ، محافظ (كلاسيكي) في الأدب ، ملكي في السياسة » . وأخذت أعماله الأدبية بعد ذلك تعكس انتماءه للكنيسة الإنجليزية . وأول عمل مسرحي له صد سنة ١٩٣٥ ، وهو « جريمة قتل في الكاتدرائية » Murder in the Cathedral . وتوالت مسرحياته بعد ذلك . وحتى وفاته سنة ١٩٦٥ ، كتب خمس مسرحيات ،

هي : جريمة قتل في الكاتدرائية ، التثام شمل العائلة ١٩٣٩ م the Family Reunion
حفلة كوكتيل ١٩٥٠ The Cocktail party ، كاتب الأسرار The Confidential
Clerk ، السياسي العجوز ١٩٥٨ The Elder Statesman .

توماس بيكيت :

ويهمنا هنا مسرحيته جريمة قتل في الكاتدرائية ، لأنها موضوع المقارنة مع مسرحية صلاح
عبد الصبور «مأساة العلاج» .

وتدور مسرحية إليوت حول شخصية « توماس بيكيت » Thomas Backet ، التي
ينبغي أن نعرف شيئا عن تاريخ حياتها .

ولد بيكيت سنة ١١١٨ ، ودرس التعاليم الدينية في مدارس لندن وباريس ، فقد كان
والده فرنسي المولد ، ودرس أيضا الشريعة والقوانين المدنية في إيطاليا وفرنسا . لعب سنة
١١٥٢ م دورا مهما ، لكي يمنع الملك « ستيفن » من أن يتزوج ابنه . وقد رفعه هذا في عين
هنري ، الذي أصبح سنة ١١٥٤ هنري الثاني ، فعينه كبير مستشاريه (رئيس الوزراء)
ومعلما لابنه « الأمير هنري » . وقد لعب دوره البارز في البلاط ، واكتسب ثقة واحترام
الجميع ، وزار باريس سنة ١١٥٨ ليلعب دور الوساطة في تزويج الأمير هنري ، من ابنة
« لويس » السابع ملك فرنسا . وقد نجحت وساطته ، وعاد بالأميرة معه . واشترك مع الملك
هنري في حملة لتأديب « التولوز » ، وقاد فرقة من الفرسان ، وانتصر في مباراة فردية على فارس
فرنسي مشهور . وعين سنة ١١٦٣ م كبير أساقفة كاتدرائية « كانتربري » ، وكان هذا بداية
مرحلة جديدة ، فقد استن لنفسه قانونا صارما ، وأصبح بيكيت ، الذي كان يحيا حياة
البلاط والترف جادا . وبدأت الخلافات بينه وبين هنري تزداد ، وتعكس الصراع بين سلطة
الكنيسة والسلطة الدنيوية . وقد عارض الملك سنة ١١٦٣ ، بخصوص فرض الضرائب ،
وتعتبر هذه المعارضة الأولى من نوعها في تاريخ إنجلترا . وحين اشتدت الأزمة بينهما ،
اضطر سنة ١١٦٤ م للهرب إلى الخارج ، وظل في المنفى حتى عاد إلى منصبه سنة ١١٧٠ ،
بعد أن نجحت مساعي الصلح بينه ، وبين الملك . ولكن الخلافات عادت من جديد ،
وبلغت ذروتها في موضوع الأساقفة ، الذين عزلهم البابا من مناصبهم لأنهم اشتركوا في عملية
تتويج الأمير هنري ، كخليفة على العرش . فقد طلب الملك من بيكيت أن يعيدهم ، ولكن
بيكيت احتج بأن هذا من سلطة البابا ، وليس من سلطته . وضاق الملك به . ويقال إنه
تفوه برغبته في الخلاص منه . والتقط مجموعة من الفرسان هذه الرغبة وتوجهوا إلى بيكيت في
الكاتدرائية ، وطلبوا منه أن يذعن لأوامر الملك ، وأن يعيد الأساقفة المعزولين ، فرفض من

جديد ، فهددوه بالقتل ، ولكنه قال إنه يقدم نفسه فداء لحقوق الكنيسة . وحذرهم من اللعنة التى ستحل عليهم ، إن هم أصابوا أحدا من شعبه بسوء . وأخيرا ، قتلوه داخل حرمه سنة ١١٧٠ وهو يؤدى صلاة المساء ، وأصبحت بقعته مزارا ، يؤمه الحجاج من كل مكان .

جريمة قتل :

وقد التقط البيوت هذه الأحداث التاريخية ، لكى يقدم مسرحية لمناسبة أعياد كانتربرى السنوية . وكانت المسرحية من فصلين تتخللهما عظة دينية . يبدأ الفصل الأول بنشيد للجوقة (الكورس) يتبنون بالمأساة التى ستقع ، ثم يدخل بيكيت الكاتدرائية منتصرا ، ويبدأ تعرضه للإغواءات ممثلا فى الشياطين الأربعة ، الأول ، يمثل حياة الدعة والرفاهية التى كان يحياها فى البلاط . والثانى ، يمثل القوة . والثالث ، يمثل المنفعة المباشرة ، أما الرابع ، فهو يمثل الرغبة فى الاستشهاد والبحث عن الخلود . وكان واضحا أن بيكيت قد طرد الشياطين الثلاثة الأولى ، أما الرابع والأخير فقد كان أخطرهم ، ولا يتبين موقف بيكيت إزاءه ، هل انتصر عليه ، أو استجاب له ؟

أما الموعظة الدينية ، فهى تتحدث عن المغزى المسيحى ، وراء الاحتفالات بموت المسيح عليه السلام وبعثه فى وقت واحد ، وتستعرض شهداء الكاتدرائية ، وتومئ إلى أن شهيدا آخر ربما يأتى فى الطريق .

أما الفصل الثانى ، فيتم فيه اغتيال بيكيت ، بعد حوار بينه وبين فرسان الملك ، يصمم فيه بيكيت على أن يقدم نفسه كشهيد من شهداء كانتربرى .

التعليق :

وهذه المسرحية ، لاتعتبر من مسرحيات الشخصيات . وعلى الرغم من أن بطلها هو بيكيت ، فإنها لاتعنى بتحديد ملامح البطل ، ولا بتحليل نفسيته ودوافعه ، كما هو الحال عند هاملت مثلا ، ولكنها تركز على الفكرة التى اعتنقها البطل ، والتى هى وراء بواعثه .

والموضوع هنا ، ذو مستويات . فقد يكون - ظاهريا على الأقل - هو الصراع بين هنرى وبيكيت . وقد يكون هو الصراع بين السلطة الدينية والسلطة الزمنية الذى بلغ أشده فى العصور الوسطى . وقد يكون هذا الصراع رمزا لصراع أشد ، بين القوة الغاشمة والمعتقد الدينى . ولكن كل هذا قد يكون خلفية ، لفكرة الاستشهاد التى سيطرت على توماس .

والبطل هنا ، ليس بيكيت فقط كما يخيل إلينا ، فإن الجوقة تلعب دورا لا يقل عن دوره ، وهى تصاحب الأحداث ، وتتنبأ بالمأساة ، وتحدث عن القدر .

ولعل البطل الرئيس فى هذه المسرحية هو القدر . وقد اعترف إليوت نفسه فى أكثر من مناسبة ، بأن هذه المسرحية ينقصها ما هو معروف فى المسرحيات التقليدية من التسلسل المنطقى للأحداث ، نتيجة للبناء المعروف الذى يعتمد على " motive - act - result " ، وإن المسرحية كلها معلقة بيد الله . وهذا ما يفسره قول بيكيت نفسه فى المسرحية :

وما هى إلا هنية ، حتى يخلق الصقر الجائع
ويرفرف ، ثم ينقض ، منتهزا فرصته . وسوف
تكون النهاية هينة ، مباغتة ، وكأنها
منحة الإله .

وينبغى ألا نقرأ هذه المسرحية ، كما نقرأ المسرحيات التقليدية ، وإلا سنجد فيها هبوطا فى الحدث وعدم ترابط الأفعال ، ونجد أن الشخصيات غير مبررة بدرجة كافية . وقد اقتنع بعض النقاد بهذه القراءة الظاهرية ، فحشد للمسرحية الكثير من أمثال هذه العيوب . ولكن ينبغى أن نقرأها من زاوية أن شكلها يتطابق مع موضوعها . وهنا ، يظهر تفرد إليوت ، فقد جعل المسرحية تبدو صورة للقدر ، وحشد لذلك كل طاقاته وفلسفته وقراءاته . أفاد من الكورس الإغريقى ، الذى يرمز إلى حتمية القدر . وأفاد من شكل المسرحيات الدينية المعروفة فى العصور الوسطى . وأفاد من التراجيديات الإغريقية ، وبنوع خاص أعمال إسخيلوس . وأضاف إلى كل ذلك من عقائده وفنه ، ما جعل فيها الشكل يتلاحم مع المضمون ، فيجسدان معا صورة القدر .

لقد ذكر إليوت فى حديث إذاعى له ، وهو يعلق على روايات « تشارلز ولیم » ، أن فى حياة كل منا لحظات روحية لا يستطيع أن يعبر عنها بالكلمات . وقد سئل فيما إذا كان معنيا فى رباعياته " Four Quartets " بالبحث عن إلهام روحى ، أجاب بأنه لم يكن مشغولا بذلك أثناء الكتابة . فقط ، كان يبحث عن « لغة مساوية لتجربة صغيرة كان يحس بها » . وحين تحدث عن « جون مارستون » ذكر أن فى حياة كل منا لحظات غير عادية ، تتابنا فجأة ، ثم تتضح فى نفوسنا فجأة أيضا ، وكأن شعاعا من ضوء الشمس قد كشفها لنا ، وهو ما كان يسميه القدماء « القدر » ، وهى الكلمة التى أكسبتها المسيحية رهافة ، وقلت أهميتها فى العصر الحديث أمام الضغوط النفسية والاقتصادية .

وقد اتخذ بعض النقاد من تعبير « شعاع من ضوء الشمس » " Ashaft of Sunlight " ،

رمزا لتلك اللحظات المتناثرة في مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية ». فالكورس مثلا يحس بالجهول ، ويحس بالقدر معلقا بيد الله الذى يشكل ما لم يتشكل بعد . لقد انكشف لهم كل ذلك أمام شعاع من ضوء الشمس .

Destiny waits in the hand of God.

Shaping the still unshapen.

I have seen these things in a shaft

of Sunlight.

(See : Twentieth Century interpretation of Murder in the Cathedral, P. 97.)

وتكشف الناقدة باتريشيا (Ibid, P. 73) عن نجاح إليوت في وقوعه على شكل يتلاءم مع المضمون ، فتقول : « وقد تعتمد إليوت ، وعن قصد ، أن يضحي بها هو معروف عن بيكيت من حرارة وحيوية ونزعة ساخرة ، لكى يركز على مفهومه الدينى للقديسين والشهداء ، لقد كان إليوت معنيا بإظهار العلاقة بين الله والإنسان ، ليست في القرن الحادى عشر فحسب ، بل في القرن العشرين أيضا . وهذا ما شكل نظرتة نحو حياة بيكيت وموته . إن مسحة من الهواء الواهن تتحرك بين الأعمدة العتيقة ، فتخفى الأشكال الإنسانية . وكذلك ، تبدو المسرحية فاترة وشفافة . من النادر أن تجد عملا فنيا كهذا ، يعبر شكله عن مضمونه . إن المسرحية نفسها من فصلين تتخللها الموعظة الدينية ، تماما كالكاتدرائية ، التى أسست على ثلاثة مستويات . وللمسرحية مثل ما للكاتدرائية من وضوح في التصميم ، ومن العقد المتشابكة ، ومن الشكل المتماثل ، وقبل كل شئ من «الحتمية» ، التى تفرض عليك ، حين تدخل من باب «الكاتدرائية» الغربى والعظيم ، وحين تنظر إلى الأقواس المرتفعة في قاعة المصلين ، وحين تنظر إلى أماكن الجوقة « الكورس » حيث تراقص الشموع أمام الهيكل المرتفع » .

وقد أكد الناقد كارول . هـ . سميث (Ibid, P. 82) هذا الشكل الأصيل ، الذى يراه امتدادا وتطويرا لأفكار مسرحية قديمة ، تدور حول الشعائر الدينية وتتخذ من صلب المسيح عليه السلام وبعثه موضوعا لها . ويبدو هذا واضحا من التناظر الشديد بين شخصيتى الشهيد والمسيح عليه السلام ، باعتبار أن كلا منهما يمثل الضحية ، التى تقدم نفسها خلاصا للبشرية ، ويأخذ في شرح ذلك التناظر ، راجعا إلى موعظة بيكيت ، التى تتخلل الفصلين ، والتى يقارن فيها بين نفسه وبين شخصية المسيح عليه السلام . ثم إن

دخوله للمدينة يشبه دخول المسيح عليه السلام ، وكذلك شيطانه يشبه شيطان المسيح عليه السلام .

ومعظم النقاد يتفقون على الفكرة العامة للمسرحية ، وهى فكرة الاستشهاد بالمعنى المسيحى القديم ، ولكن الناقد «ماكوبى» (ilid., P. 93) له رأى آخر، يقدمه من خلال تفسيره للشيطان الرابع ، فيقول : لماذا قال الشيطان الرابع لتوماس . «أنت تعرف ولا تعرف ما الفعل وما المعاناة»؟ يبدو أن النقاد يميلون إلى أن هذا التعبير إنما هو سخرية من توماس . إنه يرد عليه جملته كما قال جونز ، أو نصيحته ترد ضده كما قال نيفيل كوجيل ، (وكان بيكيت قد قال تلك الجملة عن الجوقة) ، فهم يميلون إلى أن هذه العبارة من باب النقد اللاذع ، فالشيطان يريد أن يبين لتوماس أن الفعل الزيه شىء مستحيل ، وأنه فوق طاقة النوع البشرى ، حتى الشهادة نفسها لا تخلو من المصلحة الذاتية . ولكن هذا التفسير يبدو متعسفا ، وربما كان من المستحيل على الممثل أن ينقل هذا المعنى ، فالإيقاع بطيء والخطبة طويلة ، لا تناسب وهذا التفسير . إن القراءة الواعية تكشف عكس هذا المعنى ، وتثبت أن تكرار هذه الجملة ربما يلخص فحوى كلام الشيطان الرابع ، فإنه لايسخر بل يعلم ، ولا يهزأ بل يشجع ، تماما كما كان توماس يشجع عجائز كانتربرى ، حين خاطبهن بهذه الجملة .

حقا فى هذه الجملة سخرية من نوع آخر، إنها ليست سخرية لوم أو شك ، ولكنها سخرية من المعلم الذى يصبح الآن تلميذا . وحينلقى توماس لأول مرة بهذه الجملة ، كان هناك نوع من التعالى والسخرية من العجائز ، اللاتى يدركن بفطرتهن ، ما لم يستطعن التعبير عنه بطريقة دقيقة . والآن ، فإن المعلم الساخر «توماس» يعبر بطريقة دقيقة ، عما لايسطيع أن يدركه بفطرته . إنه يعرف ولا يعرف . يعرف ما لا يعرفه العجائز ، ولا يعرف ما عرفنه . إن الشيطان يطلب منه أن يواجه بواعثه بكل ما فيها من قبح ، ثم يتطهر منها . إنه يضعه أمام وحشية رغباته بصورة عارية . . . وهناك مايكفى ليبين لنا أن الشيطان الرابع يمثل الشيطان نفسه . إنه يقول «أنا أستطيع أن أقدم ماترغب فيه ، وأسألك ما الذى يجب أن تعطيه» . إنه هنا يتحدث بلغة «مفيستو فوليس» أمام «فاوست» ، بينما يمثل الشياطين الثلاثة كائنات حية ، ذات ملامح شخصية ، إلا أن الشيطان الرابع شىء خارق ، يثير مسحة من الرعب والإغراء فى آن واحد .

ويبدو أن إليوت قد ركز على فكرة أن الشيطان خادم الرب ، وهى فكرة يهودية أكثر منها مسيحية . وقد فرض هذا على توماس شيئا من الاشتمزاز ، يمكن أن يعتبر اشتمزازا ذاتيا ، فجعل الشيطان يغريه بأفكاره التى لم يكن يرغب فى معرفتها ، أو فى بيان كنهها ، أو أيها

ي يمكن أن يقبل ، أو أيها يمكن أن يرفض . لقد أمسك الشيطان الرابع بحقيقة الموقف ،
التي لم يدركها الثلاثة الآخرون ، الذين ظنوا بسذاجة أن توماس يمكن أن يغوى . ومن ثم ،
فإن توماس حين عرف العبثية وقع في اليأس ، وشك في إمكانية التسويغات البشرية ،
وصاح « ألا أستطيع أن أمارس أو أعانى بدون هلاك؟ » . إن الشيطان يذكره بالتحليل ،
الذى قدمه توماس نفسه عن معنى الممارسة والمعاناة . إن الاعتراف بالذنب يجب أن يسبق
الخلاص . وإن يأس توماس يتطابق مع يأس الجوقة فيما بعد . إن توماس لا يزال متطلعا ،
لأنه يظن أن قدره بيده . إن الاقتناع بالعجز يصاحب الاقتناع بالذنب ، وهذا العجز يمثل
القاعدة الأساسية للتجربة الحقيقية الصادرة من الإرادة الحرة ، والتي تتطابق مع الخطوة
الحتمية للإله .

تلك هى الرسالة التى أراد أن يبلغها الشيطان الرابع . وحين أفضى بها ، اعتبر رسول
الرب ، وأثار الرحمة السلام ، أكثر مما أثار الشر . أو على وجه الدقة ، هو الشيطان الذى يخدّم
الرب ، والذى يستخدم الإغراء لكى يوقظ فى الإنسان المعرفة بطبيعته الخاصة .

الترجمة :

وقد ترجم صلاح عبد الصبور هذه المسرحية تحت عنوان « جريمة قتل فى الكاتدرائية »
(من المسرح العالمى - يناير ١٩٨٢ م) . والوقوف عند الترجمة مهم فى ميدان الأدب المقارن ؛
فإن أخطاء المترجم ، إن وجدت ، ذات دلالة وتكشف عن مدى التأثير بين اللغتين ، وهل
الأخير نقل من الأول حرفيا ، أو أنه تأثر بالروح العام .

وصلاح عبد الصبور متفهم للإليوت ، ويستطيع أن يدرك مراميه ، وأن يلتقط إشارات .
فهو شاعر مثله ويتراسلان بلغة يدركانها تماما . وهذا هو السر وراء توفيق عبد الصبور فى
تلك الترجمة ، وبخاصة فى صياغة إشارات . وذلك على الرغم من التباعد بين اللغتين ،
اللتين تنتمى كل منهما إلى ثقافة تختلف عن الأخرى . والأمثلة على نجاح عبد الصبور فى
هذا الجانب أكثر من أن تحصي يكفى أن نشير إلى مثل واحد .

يقول إليوت :

What a way to talk at such a juncture!

You are foolish, immodest and babbling women.

Do you not know that the good archbishop is likely to arrive at any
moment?

The Crowds in the streets will be cheering and Cheering.

You go on crooking like frogs in the treetops!

But frogs at least can be cocked and eaten.

Whatever you are afraid in your

Craven app Sehension, let me ask you at the least to put on Pleasant faces, and give a hearty welcome to our good archbishop.

وقد حرص عبد الصبور على روح هذا الأسلوب الذى يبدو سهلا عاديا ، ويحتفظ في الوقت نفسه بالطابع الشعرى ، فترجمها كالآتى :

يا لها من طريقة في الحديث في مثل هذا الوقت الخرج !

إنكن نسوة حمقاوات ، ثرارات ، بلا حياة !

هل تعلمن أن كبير الأساقفة الطيب قد يصل في أية لحظة ؟ !

وأن الجمع في الشوارع ستهلل وتهلل ،

بينما أنتن ترسلن النقيق كالضفادع في قمم الأشجار؟ ولكن الضفادع - على الأقل - قد تطبخ وتؤكل .

مهما يكن ما تخفن منه ، وفقا لإدراككن الخائر ،

فإنى أسألكن - على الأقل - أن تبدين وجوها مبتهجة ،

وأن ترحبن من قلوبكن بكبير الأساقفة الطيب .

ومع ذلك ، فقد كانت هناك تحريفات في الترجمة ، يرجع معظمها إلى النقل الخرفى من القاموس ، دون استشارة أية تفسيرات أو شروح للمسرحة .

يقول أليوت :

Had fair crossing , found at Sandwich Broc, Warrenne and the Sheriff
of kent those who ahd sworn to have my head from me.

وقد ترجمها عبد الصبور كالآتى :

وعبرت البحر سالما ، ووجدت في ساندوتش بروك ، ووارن ، وشريف كنت قوما أقسموا
أن ينزعوا رأسى عن جسدى .

وأظن أن الترجمة تكون أدق ، لو كانت :

وعبرت البحر سالما ، فوجدت في « صاندويتش » بروك ، ووارن ، وشريف كنت هؤلاء
الذين تعاهدوا أن يفصلوا رأسى عن جسدى .

صلاح عبد الصبور

حياته :

ولد عبد الصبور سنة ١٩٣١ ، بمحافظة الشرقية بمصر، وتخرج في قسم اللغة العربية ، بكلية الآداب - جامعة القاهرة . عمل أولا بوزارة التربية والتعليم ، ثم انتقل إلى الصحافة ، فعمل محررا بروز اليوسف . ساهم في الكتابة لعديد من الصحف ، المصرية والعربية من أهمها : الآداب - روز اليوسف - صباح الخير - الشعب - المساء - الكاتب - المجلة - الأهرام - الدوحة .

اشترك في كثير من الأعمال الحكومية ، كان آخرها رئيسا للهيئة المصرية العامة للكتاب .
توفي سنة ١٩٨١ .

أصدر ستة دواوين ، واثنى عشر كتابا ، وأربعة أعمال مترجمة ، وكثيرا من المقالات .

أصدر أيضا خمس مسرحيات شعرية هي : مأساة الحلاج (عام ١٩٦٤م) ، مسافر ليل (عام ١٩٦٩م) ، الأميرة تنتظر (عام ١٩٧٠م) ، ليلي والمجنون (عام ١٩٧٠) ، بعد أن يموت الملك (عام ١٩٧٣م) .

الحلاج :

أما مأساة الحلاج - موضوع الدراسة - فهي تدور حول الحسين بن منصور الحلاج ، الذي ولد في منتصف القرن الثالث الهجري (عام ٨٥٨م) بفارس . عاش فترة في دير ، وذهب إلى مكة ، ثم عاش في بغداد حتى صلب سنة ٣٠٩هـ (٩٢٢م) بتهمة الزندقة .

والقارئ لكتاب « أخبار الحلاج » يكتشف شخصية غير سوية ، تظهر عليها سمات المرض النفسي والعصبي : « ثم زعق ثلاث زعقات ، وسقط وسال الدم من حلقه » ص ١٧ . « وكانت عيناه في خلال الكلام تقطران دما » ص ٢٤ . « ثم بكى حتى أخذ أهل السوق في البكاء ، فلما بكوا عاد ضاجكا وكاد يقهقه ، ثم أخذ في الصياح صيحات متواليات مزعجات . » ص ٥٤ . « فإذا به جالس على صخرة والعرق يسيل منه ، وقد ابتلت الصخرة من عرقه . » ص ١٠٤ .

وتظهره تلك الأخبار ساعيا نحو الموت ، لا من أجل قضية فكرية أو سياسية ، وإنما لكي ينال عطف العامة وخلود الذكر . « وكيف أنت يا إبراهيم حين ترانى ، ، وقد صلبت وقتلت وأحرقت ، وذلك أسعد يوم في أيام عمرى جميعه . » ص ١٥ . « حضرت الحلاج يوم وقعت ، فأتى به مسلسلا مقيدا وهو يتبختر في قيده وهو يضحك . » ص ٣٤ . « فاجتمع عليه خلق كثير ، فمنهم محب ، ومنهم منكر ، فقال : اعلّموا أن الله تعالى أباح لكم دمي ، فاقتلونى . . . فاقتلونى تؤجروا وأستريح . . . ليس في الدنيا للمسلمين شغل أهم من قتلى . » ص ٧٥ . « قدم الحلاج للقتل وهو يضحك . فقلت : ياسيدى ، ما هذا الحال ؟ قال : دلال الجهال ، الجالب إليه أهل الوصال . » ص ١٢٣ .

وتبدو شطحاته غامضة ، ويخيل لى أنه يعتمد ذلك لكي يثير فضول العامة . وحين كانوا يسألونه عن مغزاها كان ينهرهم وأنها فوق إدراكهم . وتحمل شطحاته تجديفا . كان يثير علماء الشريعة ، الذين يجردون منه خروجا على حدود الدين . ومن ذلك :

« جنونى لك تقديس وطنى فيك تهويس » ص ٢٩

« يا ولدى ستر الله عنك ظاهر الشريعة ، وكشف لك حقيقة الكفر ، فإن ظاهر الشريعة كفر خفى ، وحقيقة الكفر معرفة جلية . . . وإياك والتوحيد . » ص ٦٢ . « تم احمرت وجنتاه ، وقال : أقول لك مجملا . قلت بلى . قال : من زعم أنه يوحد الله فقد أشرك » ص ٧٤ . « ففى دين الصليب يكون موتى . ولا البطحا أريد ولا المدينة » ص ٨٢ . « كفرت بدين الله والكفر واجب لدى ، وعند المسلمين قبيح . » ص ٩٩ .

وكل هذا يفسر موقف القدماء من ابن الحلاج ، فقد اعتبروه ملحدا زنديقا ، من أصحاب نظرية « وحدة الوجود » واتهموه بالشعوذة والتدجيل ، ونسبه الجنيد « إلى السحر والشعوذة والنيرنج » ص ٩٢ .

التصوف الإسلامى :

إن الناظر فى الفكر الإسلامى ، يتبين نوعين من التصوف ، يختلفان باختلاف مفهوم العلاقة بين عالم الأمر (الله) وبين عالم الخلق (الإنسان) .

فالنوع الأول ، يلغى « الاثنينية » ، ويجعل العالمين عالما واحدا ، فقد حل الله فى الوجود ، فليس هناك إلا حقيقة واحدة ، أو كما يقول الدكتور أبو العلا عفيفى عن ابن عربى : « فليس فى الوجود فى نظره إلا حقيقة واحدة ، إذا نظرنا إليها من جهة سمينها حقا وفاعلا ، وإذا نظرنا من جهة أخرى سمينها خلقا وقابلا وخلقوا » (فصوص الحكم ص ٨٠ - التعليق) .

أما النوع الآخر ، فهو يحتفظ لكل عالم باستقلاليته ، ولكن بينهما صلة من نوع ما ، تسمى وحدة المشاهدة . وهذا النوع ، لا يؤمن بفكرة الفناء في الله ، وطرح التكليف والمسئولية . إنه يؤمن بالبقاء . وحين وصل النبي ﷺ في معراجة إلى المقام الأعلى ، لم يفن فيه ، بل عاد ليكمل الرسالة ، وكذلك كان السلف الصالح يؤمنون بوحدة الشهود ، ومحسون بالله في كل شيء ، ولكنهم لا يلغون عالم البشرية .

ويشير نيكلسون إلى هذين النوعين ، فيقول : « ولكن للفناء عند متصوفة المسلمين ناحيتين : ناحية سالبة ، وهى التى تكلم فيها فى القرن الثالث الهجرى أبو زيد البسطامى الفارسى المعروف . وناحية موجبة ، وهى التى تكلم فيها أبو سعيد الخراز ، وتكلم فيها من بعده الصوفية المتمسكون بظاهر الشرع . وأعنى بالجانب الإيجابى من الفناء ما يسميه الصوفية بالبقاء . فالغاية الصوفية عندهم ليست هى الفناء عن النفس وأوصافها ، بل البقاء بالله وأوصافه . » (فى التصوف الإسلامى ص ١١٨) .

والنوع الأول من التصوف (وحدة الوجود) غريب عن البيئة ، وعن المفهوم الإسلامى للعلاقة بين الله والإنسان ، فهو قد يعود إلى أفكار مسيحية عن اتحاد الناسوت واللاهوت ، أو إلى تأثيرات هندية ويونانية (فى التصوف الإسلامى ص ١٠٤) ، أو إلى تأثير الكتابات الهلينية المتأخرة المتأثرة بالفلسفة الهرميسية (فصوص الحكم ص ١٩٣) .

وهذا هو السبب فى أن القدماء ، الذين يمثلون الفكر الإسلامى ، قد وقفوا موقفا معاديا لأصحاب وحدة الوجود ، يقول ابن تيمية : « هؤلاء يجعلون سبحانه وتعالى موجودا فى نفس الأصنام وحالها ، فهم لا يريدون بظهوره وتجليه فى المخلوقات ، أنها أدلة عليه وآيات له ، بل يريدون أنه سبحانه وتعالى ظهر فيها وتجلي فيها ، ويشبهون ذلك بظهور الماء فى الصوفة ، والزبد فى اللبن ، والزيت فى الزيتون ، والدهن فى السمسم ، ونحو ذلك مما يقتضى حلول نفس ذاته فى مخلوقاته ، أو اتحاده فيها ، فيقولون فى جميع المخلوقات ، نظير ما قاله النصرانى فى المسيح خاصة » (تفسير سورة النور ص ١١٠) . والغزالي يحكم بأن الواجب قتلهم ، وتطهير الأرض منهم وسفك دمائهم (فضائح الباطنية ص ١٥٦) . وابن القيم يراهم أعظم الناس كفرا (مدارج السالكين ٣ / ٢٦٥) .

مأساة الحلاج :

لم يختار إليوت شخصية بيكيت عبثا ، فأى زائر لكاتدرائية كانتربرى يدرك للوهلة الأولى ، أن هذه الشخصية جزء رئيس من تاريخها ، يتمثل فى الأماكن التى عاش فيها ، وقصته المسجلة صوتيا ، والصور ، والكتب ، والأشياء التذكارية ، لقد أصبح بيكيت - كما

أراد - شهيدا آخر في سلسلة الشهداء ، أو كما قال القس الثالث ، وهو ينهى المسرحية « فالحمد لله الذى قد وهبنا شهيدا آخر من شهداء كانتبرى » . ثم إن الكاتدرائية فى الكنيسة الإنجليزية هى كالأزهر الشريف فى مصر . فالحديث عنها - من خلال أهم شهدائها - هو حديث عن تاريخ الكنيسة الإنجليزية ، وتفسيرها لموت المسيح وبعثه ، ذلك التفسير الذى لخصه بيكيت فى الموعظة الدينية ، التى تخللت الفصلين . وكل هذا فى الوقت نفسه يعكس عقيدة إليوت ، ونظرته للوجود منذ أعلن انتهاء الكنيسة الإنجيلية فى بيانه الشهير ، . فاختياره إذن لبكيت ليس عبثا ، بل هو يعكس موقفا وتاريخا .

فهل كان اختيار عبد الصبور لشخصية « الحلاج » اختيارا مقصودا ، لكى يحمل فلسفة التراث العربى الإسلامى ، ويعكس موقفه من هذا التراث ؟

يذكر عبد الصبور أن لمقال ماسينيون عن « المنتحنى الشخصى فى حياة الحلاج » ، ولكتاب « أخبار الحلاج » الذى حققه باسينيون ، وعلق عليه بول كراوس ، أكبر الأثر فى لفته « إلى سيرة هذا المجاهد الروحى العظيم » كما يصفه (انظر تذييل المسرحية) ، وأضيف الآن أن « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، هى التى أوحى إليه بهذا التفسير الغريب لشخصية الحلاج .

وصلة عبد الصبور بمسرحية إليوت صلة مبكرة . فقد تحدث عنها فى تذييل مسرحية « مسافر ليل » حديث إعجاب ، فقال : « بل فى ظلال المؤلف الواحد ألوان من الاختلاف ، كما هو الشأن فى إليوت ، فإن « جريمة قتل فى الكاتدرائية » مسرحية مكثفة ، غنية بالإيقاعات ، جليلة بشخصياتها المنمذجة . بل هى عودة بالمسرح إلى حالته الأولى ، كطقوس كلامية ومصاحبة للطقوس الحركية ، بينما يحاول إليوت فى مسرحياته التالية ، وبخاصة « حفلة الكوكيتيل » وما بعدها . أن يجعل من الشاعرية إطارا عاما للعمل الفنى ، مع قدر قليل من الإيقاعات يهب اللغة نفحة من السموم ، تخفى أحيانا حتى ليخفى على المتفرج أنه يسمع شعرا » . ثم نقل هذه المسرحية إلى اللغة العربية ، وظهرت بعد وفاته فى سلسلة « من المسرح العالمى » يناير سنة ١٩٨٢ . وكان قبل ذلك قد ترجم أيضا « حفلة الكوكيتيل » (سنة ١٩٦٤ م) .

كتب عبد الصبور « مأساة الحلاج » فى فصلين : الفصل الأول بعنوان « الكلمة » ، وقد ألقى الحلاج بخرقه الصوفية ، وخرج إلى الناس يعظهم ويحرضهم ، وجعل يفسر الصوفية ، تفسيرا إيجابيا ، يقترب إلى « الفكر الإسلامى » الذى يعنى بأن نحقق فينا أسماء الله الحسنى .

« الله قوى يا أبناء الله

كونوا مثله

الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله .

وينتهى هذا الفصل بموعظة للحلاج، كشف فيها عن موقفه الإيجابي، المتمثل في انجيازه للجموع، ضد السلطة والحكام. وقد ظهرت الموعظة في أسلوب أقرب إلى أسلوب المواعظ الدينية القديمة. وكل هذا يشبه إلى حد ما موعظة بيكيت، التي تخللت الفصلين والتي تحدث فيها عن تفسيره لموت المسيح وبعثه، وبأسلوب شبيه بأساليب الوعظ الكنسى .

أما الفصل الثانى، فقد كان بعنوان « الموت » وأبرز ما فيه تلك المحاكمة، التى جرت بطريقة ساخرة تذكر بالمرحيات الكلاسيكية، ويدور فيه الصراع بين قوتين: إحداهما، ويمثلها القاضى أبو عمرو الذى يحاول أن يستثير العامة، ويحرضهم على الحلاج:

والآن . . . امضوا ، وامشوا فى الأسواق

طوفوا بالساحات وبالحانات

وقفوا فى منعطفات الطرقات .

لتقولوا ما شهدت أعينكم

قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعا يخفى كفه (ص ٢٥١). أما الأخرى، فيمثلها القاضى ابن سريج، الذى يكشف حقيقة المحاكمة، وأنها تريد أن تشوه صورة الحلاج أمام العامة لكى تحد من تأثيره، فيقول (ص ١٩٢) .

« بل هذا مكر خادع

فلقد أحكمتم حبل الموت

لكن خفتم أن تحيا ذكراه

فأردتم أن تمحوها

بل خفتم سخط العامة ممن أسمع أصواتهم من هذا المجلس .

فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم، مسفوك السمعة والاسم .

انخدع الجمهور بهذه الحيلة واشتركوا فى قتل الحلاج .

« قالوا : صيخوا زنديق كافر

صحننا . . زنديق . . كافر

قالوا : صيخوا فليقتل ، إنا نحمل دمه فى رقبتنا

فليقتل : إنا نحمل دمه في رقبتنا» ص ١٦ .

والفصل الثانى فى مسرحية إلبوت عن استشهاد ببيكى ، وتسيطر عليه أيضا قوتان ، عساكر الملك الذين يحاولون بعد قتلهم لببيكى ، أن يبرروا فعلتهم أمام الجمهور، وأن يشوهوا دوافع ببيكى ، وأنه أراد أن يتبنى سلطة فوق سلطة ملكهم ، بل ذهب إلى أن السلطة الدينية لا تنفق مع السلطة الزمنية . يقول أحدهم : « لعلكم تتفقون معى أن مثل هذا التدخل من كبير الأساقفة يثير مشاعر أناس بسطاء مثلنا . إنا نقرأ فى وجوهكم أنكم تحبذون فعلتنا . لقد خدمنا مصالحكم . إنا نستحق رضاكم . وإذا كانت هناك جريمة ما ، فأنتم شركاؤنا فيها» .

أما القوة الأخرى ، فهم القساوسة الذين أخذوا يمجدون ببيكى ويقدرّون تضحيته . يقول أحدهم : « إن الكنيسة سوف تقوى بهذه التضحية ، وتتغلب على أعدائها ، وتصبح قوية محصنة مادام الرجال يضحون من أجلها» .

ولكن إلبوت لا يتحدث عن موقف إيجابى للنظارة ، إلا أن الناقد دافيد . ا . جونز تحت عنوان "The temptation of the audiece" ، يذكر أن حديث القتل أمام النظارة ليس مقحما كما يظن البعض ، بل هو يمثل إغراء لهم ، مساويا للإغراء الذى تعرض له ببيكى من الشياطين . إنهم يحاولون أن يشوهوا تضحيته ، ويستخدموا براءة — وبلغة لا تنفق وقرنهم الثانى عشر — أساليب السياسة الحديثة ، لكى يجعلوهم يتقبلون فعلتهم ويشعروهم بالمشاركة فى الجريمة . ولكن المسرحية لم تنته عندما طلبوا منهم أن ينصرفوا إلى بيوتهم آمنين لقد اكتسب النظارة شيئا ، وأحسوا بشعور مخالف تماما لما أراداه القتل . إن ما اكتسبوه هو شىء روحى أكثر منه شيئا سياسيا ، وكان بفضل معاناة توماس . إن ما لا حظّه توماس من قبل عن حالة الحزن والبهجة التى تأتى نتيجة استشهاد القديسين ، والتى هى واضحة فى ذكرى ميلاد وآلام السيد المسيح ، إن تلك الحالة قد تحققت كاملة فى حالة استشهاد توماس أيضا .

وموقف الجوقة فى نهاية المسرحية ، يؤيد تلك الفكرة . فقد أخذوا يغنون ترنيمة الشكر بأسلوب كنسى : « نحمدك على نعمتك بأن جعلت الدم يسيل فداء للناس ، نحمدك من أجل دماء الشهداء والقديسين ، التى سوف تشرى الأرض ، وتزيد البقع المقدسة ، نحمدك من أجل قديس قد وهبته لنا ، أو شهيد قدم دمه فداء لدم المسيح .

فمسرحية إلبوت قد انتهت نهاية تفاؤلية ، نحس فيها أن رسالة الشهيد قد بلغت للآخرين ، بينما انتهت مسرحية عبد الصبور نهاية متشائمة . فبعد أن استجابت العامة لإغراء القضاة ، وصاحوا فى الحلاج بأنه كافر يجب قتله ، خرجوا « فى خطى متباطئة ذليلة كما يقول .

المقارنة :

فواضح ، إذن ، أن شخصية « الحلاج » التي صورها عبد الصبور تختلف عن شخصيته التاريخية . فقد رأيناه في الأخبار التاريخية غامضا سليبا ، غصبيا لا يتحمس لشيء ما ، بينما هو عند عبد الصبور إيجابي ، يجرى العامة ، ويقف ضد الحكام ، ويدافع عن الفقراء والمظلومين والجوعى ، ويجمع الأنصار .

ماذا نقوموا منى ؟

أترى نقوموا منى أن أتحدث في خلصائى

وأقول لهم إن الولى قلب الأمة

هل تصلح إلا بصلاحه ؟

فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة

في أكواب العدل ؟ (ص ٤٥) .

وقد أحس عبد الصبور بهذا التباعد عن الشخصية التاريخية ، فراح يلتمس له المعاذير ، فيقول في التذييل « والإشارة لدوره الاجتماعى نجدتها في المراجع العربية القديمة . فالإصطخري يقول إنه استمال جماعة من الوزراء ، وطبقات من حاشية السلطان ، وأمراء الأنصار وملوك العراق والجزيرة وما والاها ، استمالهم لماذا ؟ لا يتحدثنا الإصطخري . ولكن أضواء أخرى تلقى على طبيعة هذه الاستمالة ، مثل تأكيد الحجوى في كتابه « كشف المحجوب » أنه رأى بالعراق بعدما يزيد قليلا عن مائة سنة من موت الحلاج طائفة تسمى نفسها الحلاجية . وهذا أو قريب منه ما يحدثنا به أبو العلاء المعرى في « الغفران » ، من أن هناك قوما في بغداد ينتظرون خروج الحلاج ، ويقفون حيث صلب على دجلة يتوقعون عودته . وقد مات المعرى بعد صلب الحلاج بمائة وأربعين عاما . فمما لا شك فيه إذن أن الحلاج كان مشغولا بقضايا مجتمعه . وقد رجحت أن الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة إلا عقابا على هذا الفكر الاجتماعى » .

هذا كل ما أورده عبد الصبور عن الدور الاجتماعى للحلاج . وهو غير كاف لتبرير دوره الاجتماعى . إن المصادر القديمة تتحدث عن استمالته لبعض المريدين ، وقد تحدثت هذه المصادر بالفعل عن طبيعة هذه الاستمالة ، فإذا هى من ذلك النوع الذى كان شائعا في العصور القديمة ، والمتمثل في الطرق الصوفية ، ومن خلال الشطحات الغامضة التى كانت تؤثر على العامة . أما موقف الدولة ، فقد كان تطبيقا لحكم الشرع ، الذى يأمر بقتل

الكافر. وواضح من أخبار الحلاج التى ذكرنا طرفا منها، أنه خارج عن التعاليم الإسلامية، رافض لظاهر الشرع.

شئ واحد يتفق فيه عبد الصبور مع الأخبار التاريخية، وهو رغبة الحلاج الملحة فى الاستشهاد. وقد ذكرنا من قبل طرفا من تلك الأخبار تكشف عن سعادة الحلاج بقتله، وعن دعوة الناس لكى يقتلوه، وأن هذا شئ واجب على المسلمين.

وهذا الجانب واضح فى مسرحية الحلاج، وفى أكثر من موضع. فمثلا، يقول مقدم مجموعة الصوفية (ص ٢١) عن الحلاج:

كان يقول :

إذا غسلت بالدماء هامتى وأغصنى

فقد توضأت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت، كى يعود للسماء

كأنه طفل سهاوى شريد

قد ضل عن أبيه فى متاهة المساء.

كان يقول :

كان من يقتلنى محقق مشيتى

ومنفلد إرادة الرحمن

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورة وحكمة وفكرة

إن من يقتلنى سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم الدورة.

فلم التفت عبد الصبور إلى هذا الجانب فقط من الشخصية التاريخية؟ هنا يظهر تأثير إليوت بوضوح. فإن بيكيت كان يسعى نحو الاستشهاد بالحاح، نستطيع أن نكتشف ذلك فى أكثر من موضع من المسرحية، فمثلا يتحدث أحد الفرسان عن رغبة بيكيت فى الموت، وأنه تفوه بذلك وهو فى فرنسا فذكر أمام كثير من شهود العيان، أنه يرغب فى السفر إلى إنجلترا لكى يقتل، وأنه استخدم كل وسيلة للاستثارة، وقد أتاحت له فرص النجاة فلم يهتم بها، ويختتم حديثه مخاطبا الجمهور « وبناء على كل تلك الحقائق التى قدمتها لا ترددون فى الحكم، بأنكم أمام حالة انتحار من شخص مريض ».

فهذا الجانب من شخصية بيكيت ، التى تشبع بها عبد الصبور هو الذى جذبته نحو الحلاج ، حينما أراد أن يكتب أول مسرحية له فى الأدب العربى . ومن ثم ، جاءت مسرحية عبد الصبور أقرب إلى عالم إليوت منها إلى حقيقتها التاريخية .

يتحدث كثير من النقاد عن مصادر إليوت المسيحية ، وهى واضحة للعيان فى مسرحيته ، ففى أكثر من موضع نلتقى بهذا التناظر الشديد بين شخصية بيكيت وبين شخصية المسيح . تقول ذلك الجوقة وفى أكثر من مناسبة ، ويقول بيكيت نفسه فى موعظته الدينية : « إننا فى ذكرى ميلاد وآلام المسيح ، نحس بالابتهاج والأسى معا ، وكذلك بصورة مصغرة نحس بالشعور نفسه ، الذى يختلط فيه الأسى بالبهجة ، عند موت الشهداء . نحن نأسى من أجل الخطيئة التى جعلتهم يستشهدون ، ونحن نبتهج لأن روحا أخرى سوف تنضم إلى القديسين فى السماء تمجيда . للإله وخلصا للإنسان » .

يذكر الدكتور خليل سمعان بحق فى مقدمة murdor in Baghdad أن منظر الجماهير وهى تصيح بالحلاج « فليقتل ، إنا نحمل دمه فى رقبتنا » ، إنها يذكر بها جاء فى إنجيل متى إصحاح ٢٦ وإصحاح ٢٧ وبما جاء فى إنجيل مرقس إصحاح ١٥ ، حينما صاح الحشد « اصلبوه ، اصلبوه » .

وأقول « بحق » لأن القارئ لمسرحية عبد الصبور يلاحظ تشابها بين الحلاج والمسيح فى مواطن كثيرة .

يقول الحلاج (ص ٧١) :

إلىّ يا غرباء . . . يا فقراء . . . يا مرضى

كسرى القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائدتى

إلىّ

لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا » .

ويدور الحوار الآتى بين الحلاج وسجين (ص ١٢١) :

« الحلاج : إنى أنطلع أن أحيى الموتى .

الثانى (ساخرا) : أمسيح ثان أنت ؟ !

الحلاج : لا ، لم أدرك شأوا ابن العذراء

لم أعط تصرفه فى الأجساد

أو قدرته في بعث الأشلاء
فقنعت بإحياء الأرواح الموتى
الثانى (ساخرا) : ما أهون ما تقنع به
الحلاج : لم تفهم عنى يا ولدى
فلكى تحيى جسدا ، حز رتبة عيسى أو معجزته
أما كى تحيى الروح ، فيكفى أن تملك كلماته
نبئنى . . كم أحيا عيسى أرواحا قبل المعجزة المشهدة ؟
آلاف الأرواح ، ولكن العميان الموتى
لم يقتنعوا ، فحياه الله بسر الخلق .
هبة لا أطمع أن تتكرر .

ذكرنا من قبل أن صوفية وحدة الوجود ذات مصدر مسيحي ، وذكرنا أيضا أنها مرفوضة
من يمثلون الفكر الإسلامى ، لأنها تقف عند حد الفناء فى الله ، وتطرح التكليف
والمسئوليات . وحين صور عبد الصبور شخصية الحلاج ، جرده من تلك الصوفية السلبية ،
ومنحه صوفية إيجابية تقترب به من صوفية أهل الإسلام ، الذين يؤمنون بالظاهر والباطن
معا . وما أظنه فى هذا يستوحى التعاليم الإسلامية ، ولكنه يستوحى شخصية بيكيت كما
صورها إليوت ، الذى أعطى للقدرية المسيحية مفهوما إيجابيا ، يقوم على حب الله
والاستشهاد من أجله . ومن ثم ، فإن الصورة المسيحية التى لاحظناها عند الحلاج هى من
تأثير إليوت أيضا ، وليست من تأثير المفهوم المسيحي لفكرة وحدة الوجود .

يلذكر الدكتور خليل سمعان فى مقاله السابق « أن الصوفية القائمة على التقاليد
الإسلامية تلتقى مع الصوفية المسيحية فى جوانب كثيرة » . ونحن نتفق معه إذا كان يعنى
بالصوفية المسيحية تلك الصورة الممثلة فى شخصية بيكيت ، وهذا المفهوم الذى شرحه
إليوت فى مسرحيته ، ثم يذكر أيضا أن الصوفية الإسلامية - ممثلة فى الحلاج - تختلف عن
تعاليم الإسلام ؛ فهى تؤمن بحرية الإرادة ، وبأن الله حال فى البشر ، وبأن الجزاء على
الأعمال واجب ، وبطرح التكليف ، وبتحمل الخطيئة ، وبالتطور الروحى . ونحن نتفق
معه إذا كان يعنى بالصوفية الإسلامية تلك الصوفية التى عرفت فى الإسلام ، والتى تقوم
على فكرة وحدة الوجود ، وهى تختلف عن صوفية الإسلام بمعناها الإيجابى ، والتى
لا تختلف مع التعاليم الإسلامية . والحلاج فى جانبه التاريخى ينتمى إلى صوفية وحدة

الوجود، أما في صورته التي صورها عبد الصبور، فهو يقترب من الصوفية الإيجابية بمعناها الإليوتى .

وهناك جانب في شخصية الحلاج يبتعد به عن الوقائع التاريخية، ويقترب به إلى تأثيرات معاصرة، وهو الجانب العبشى أو الجانب « الفاوستى »، الذى يقوم على الحيرة وفقدان اليقين . يقول الحلاج (ص ١٣٤) :

أين المظلومون ، وأين الظلمة ؟

أو لم يظلم أحد المظلومين

جارا أو زوجا أو طفلا أو جارية أو عبدا ؟

أو لم يظلم أحد منهم ربه ؟

ويقول (ص ١٣٥) :

لا أبكى حزنا يا ولدى ، بل حيرة

من عجزى يقطر دمعى

من حيرة رأبى وضلال ظنونى

يأتى شجوى ، ينسكب أنينى .

ويقول (ص ١٧٣) بنبرة فاوستية : .

لهت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد فيتبعها ، ثم يحتال حتى ينال سبيلا إليها فيركض ، ينقض

فلم يسعد العلم قلبى ، بل زادنى حيرة راجفة

بكيت لها وارتجفت

وأحسست أنى وحيد ضئيل كقطرة طل

كحبة رمل

ومنكسر تعيس ، خائف مرتعد

فعلمى ما قادنى قط للمعرفة .

وما أظن أن هذا الجانب العبشى يعود إلى مصدر تاريخى ، فالغربة في التصوف الإسلامى هى غربة الروح ، التى تسعى نحو محبوبها الأول ، حتى إذا ما التقت به عادت لتحقيق صفاته في مخلوقاته ولتكون خليفته في أرضه . أما غربة الحلاج في تلك النصوص التى أوردناها ، وهى كل ما ورد في المسرحية ، فهى غربة قلقة تحمل طابع الحضارة الأوروبية .

ويلقى عبد الصبور الضوء على مصدر هذا الجانب ، فيقول في تذييل مسرحية « مسافر

ليل»: « أين كان يونسكو عندئذ؟ لا أدري، فقد خلت مأساة الحلاج من كل شبهة معاصرة في البناء المسرحي، أو خروج عن مألوف الدراما الكلاسيكية، ولكنى حين كتبت هذه المسرحية، وبدأت أنظر فيها بالعين الناقدة، وجدت فيها ما تمثلته وأحبته عند غرامى الأخير يونسكو».

لم يفصل عبد الصبور ما وجده، فهل النصوص السابقة تعكس بصمات يونسكو؟ لا بأس، ولكن أحس أن إليوت يطل هنا مرة أخرى. لايم أن عبد الصبور قد أنكر تأثيره بمسرحية إليوت (حياتى فى الشعر)، وأنه يلتمس المبررات لكى يفرمن هذا التأثير. وإنما المهم أن جانباً عبثياً يتبدى فى مسرحية إليوت. ونراه فى أكثر من موضع عند الجوقة التى تظلل المسرحية بنوع من القدريّة، لا يستطيع الإنسان أن يفلت منه، وقد نتذكر فى هذه المناسبة رأى الناقد «ماكوبى» وإن الشيطان الرابع كشيطن فاوست، الذى يحاول بطريقة بارعة أن يجعل من بيكيت نفسه شيطانا، وأن يشككه فى العدالة الإلهية وأن يضعه مباشرة أمام اللاجدوى.

ولكن يجيل لى أن عبثية إليوت هنا تختلف عن عبثية يونسكو. إن عبثية الأخير لا تنتهى إلى اليقين، بل تظل فى مرحلة الضياع واللاجدوى، أما عبثية إليوت، فلإنها تقدم الحل للخلاص، ممثلاً فى تفسيره للقدريّة المسيحية. ومن هنا، نجد أن بيكيت حين تعرض لمحنة الإغراء، ودخل فى صراع مع الشياطين، وبنوع خاص من الشيطان الرابع، فإنه يصبح منهياً الفصل الأول «الآن أصبحت طريقي واضحة وأصبح المعنى مفهوماً، إن الإغواء لن يرد مرة أخرى بهذه الطريقة، لقد كان الشيطان الرابع هو أخطرهم جميعاً».

وشىء من هذا نراه عند الحلاج، فإنه ينهى المرحلة الفاوستية بمرحلة اليقين التى يقول عنها (ص ١٧٦):

كما يلتقى الشوق شوق الصحارى العطاش بشوق السحاب السخى .

كذلك كان لقائى بشيخى أبى العاص عمرو بن أحمد ، قدس تربته ربه .

وجمعنا الحب ، كنت أحب السؤال وكان يحب النوال .

ويعطى ، فيبتل صخر الفؤاد

ويعطى فتندى العروق ويلمع فيها اليقين .

فهل لى بعد ذلك أن أستنتج أن عبد الصبور فى عبثيته قد استوحى إليوت، أكثر مما استوحى يونسكو «غرامه الأخير» كما يقول؟

خاتمة الفصل

هناك ناحية اختلاف بين إليوت وعبد الصبور. فإن مسرحية الأخير تدور حول «الاستشهاد»، ويجعل عبد الصبور ذلك هدفا يستحق صاحبه التمجيد، أو كما تقول المجموعة «ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد؟» (ص ٢٤).

أما إليوت، غلمانه يعمق هذه الفكرة. إنه يخشى أن يكون دافع الاستشهاد هو البحث عن مجد شخصي، ويجعل من الشيطان الرابع رمزا لهذا المزلق، الذي يقول عنه بكيت: «إن الإغواء الأخير هو أخطر المزالق، وذلك بأن تفعل الشيء الحقيقي بدافع خاطئ». ولا يكتفى إليوت بهذا. بل يصور القدرية بالمفهوم المسيحي، والتي تلقى ظلها على كل أحداث المسرحية.

ولكن أمثال هذه الاختلافات لا تنفي التأثير، كما لاحظ لوى تريمين في مقاله بعنوان *Witneses to the Events Ma'sat al Halla and Murder in the Cethedral* (مجلة الفصول - أكتوبر ١٩٨١م)، فقد نفى التأثير والتأثير بين الشاعرين، على أساس أن مسرحية عبد الصبور تدور في إطار دينوي، بينما تدور مسرحية إليوت في إطار كونى. إن التأثير لا يعنى أن العمل الثانى هو طبق الأصل من العمل الأول، يكفى في الدراسات المقارنة مجرد الإحياء بالفكرة، وهذا معنى قولنا من قبل إن إساءة الترجمة قد تكون ذات دلالة في الأدب المقارن.

إن عوامل المشابهة بين هذين العاملين أكثر من عوامل الاختلاف، ولكن هل هذا يسىء إلى عبد الصبور؟ لا، بكل تأكيد، فليست هى قضية عبد الصبور وحده، بل هى قضية الأدب العربى المعاصر، الذى لا يزال يحمل ظلال الأدب الأوروبى في مدارسه، وفي أشكاله وفي رؤاه، وفي صوره. والتحرر من هذه الظلال مرتبط بالدرجة الأولى بفلسفة عربية معاصرة، يكفى عبد الصبور أنه راد ميدانا، وأنه بدءا من مسرحيته هذه خاض معارك مع أدواته، التى بدأت تلين مع مسرحياته التالية.

الفصل الخامس

نحو قاموس للمصطلحات الأدبية دراسة مقارنة حول انتقال المصطلح الأدبي

تواتر في الفترة الأخيرة الكثير من القواميس التي تدور حول المصطلحات الأدبية ولكنها في مجملها تتابع القواميس الغربية ، حتى في الترتيب الهجائي ، وتستشهد بأعمال أوروبية ، وتحيل إلى مصادر غربية ، ومن هنا أصبحت غامضة أمام القارئ العربي ، فلا يستطيع أن يتبين الفروق الدقيقة بين كثير من المصطلحات ، ولا أن يفهم الرؤية ولا التيارات الفنية التي تشكل تاريخ هذه المصطلحات .

وفيما يلي سبعة نماذج ، حاولت فيها أن أتابع جذور المصطلح في الثقافة العربية ، وأن أربط بينه وبين المصطلح الغربي ، منطلقاً من فكرة التأثير والتأثر التي تقوم عليها مختلف الحضارات الإنسانية .

ولعل هذه النماذج تكون بداية لقاموس يوصل للمصطلحات الأدبية ، ويتشمل القارئ العربي من غربته أمام سيل من المصطلحات لا تمس وجدانه ، ولا تنفع .

١ - الأدب الطليعي : Avant Grade

في قاموسه عن المصطلحات الأدبية Dictionary of Literary Terms يذكر كودين Cudden أن مصطلح الطليعة Avant Grade يعني الشيء الجديد الذي يشور على المواضعات السائدة في عصره . ويضرب أمثلة على هذا الأدب الشائر في فترات تاريخية مختلفة ، فهو يشير إلى الشعراء الرمزيين : من أمثال فارلين Varlaine ، رامبو Rumbund ، ومالارمي Mallarme ، وهو يشير أيضاً إلى كتاب المسرح العبثي ، وأخيراً يشير إلى كتاب الرواية الجديدة ، من أمثال آلن روب جرييه ، وميشيل بوتور ، وناتالي ساروت .

وواضح من هذه الأمثلة التي تنتمي إلى فترات تاريخية مختلفة ، أن صفة Avant Grade تعني الريادة ، فهي في المصادر الأوروبية مأخوذة من أصول عسكرية ، من فرقة الطلائع Advance Guard ، وهي الفرقة التي تتقدم الجيش ، لكي تستكشف له الطريق ، وهذا هو المعنى الذي يمكن أن نلمسه في كلمة الريادة في اللغة العربية ، والتي تعني الفرد أو الأفراد الذين يرودون الطريق أمام القوم ويكتشفون مخاطره .

وقد أطلقت صفة الريادة في الأدب العربى الحديث ، على مجموعة الكتاب ، الذين حاولوا نقل الثقافة الأوروبية الحديثة إلى الواقع العربى ، وذلك أمثال الطهطاوى ، وعلى مبارك ، وأحمد لطفى السيد ، وطه حسين ، والعقاد .

وأخذ النقاد والمؤرخون يسمون هذه العملية بالإحياء مرة ، وبالبعث ثانية ، وبالنهضة ثالثة ، وغير ذلك من صفات تلتقى في مجملها على أن عصرًا جديدًا قد بدأ ، على أنقاض العصور القديمة المتخلفة .

وحين ازداد المد الشيوعى في العالم العربى ، وخاصة في فترة الستينيات ، أصبحت كلمة الطليعى تطلق على ذلك الأدب الذى يقوم على أسس ماركسية ، ويروج لفكرة الواقعية الاشتراكية التى تعتنى بالبطولة الجماعية ، وبديكتاتورية الطبقة العاملة ، بتقديم بديل لمجتمع جديد يقوم على أنقاض المجتمعات الرأسمالية المتهدمة ، وغير ذلك من خصائص تقدم واقعية جديدة تختلف عن الواقعية النقدية التى روج لها المجتمع الغربى الرأسمالى .

وقد ضرب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في كتابهما في الثقافة المصرية ، مثلاً على هذا الأدب من رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى ، ورأيا أنها تقوم على البطولة الجماعية ، وعلى حركة الجماهير ، وبناء على هذا المنطلق الذى يركز على المضمون ، ذهب إلى حد تفضيلها على روايات نجيب محفوظ ، التى تصور المجتمع المصرى في حال تفسخه ، وتركز على الجانب النقدى لهذا المجتمع دون أن تقدم البديل ، أو ترهص بمجتمع جديد ، يقوم على أسس اشتراكية .

وقد روجت مجلة الطليعة القاهرية في عهد لطفى الخولى ، لهذه المفاهيم الاشتراكية التى كانت تسميها بالتقدمية ، في مقابل المفاهيم المتخلفة والرجعية ، التى يمثلها أصحاب الثقافة التقليدية .

وبعد أن سقطت الشيوعية وتقلص نفوذها في العالم العربى ، بدأت الدعوة إلى الحداثة ، يتبناها كثير من الأدباء والنقاد ممن كانوا يبشرون في فترة الستينيات وما بعدها بالأدب الطليعى الذى يقوم على أسس اشتراكية .

وأصبحت فكرة الحداثة تعنى عندهم استلهاً الحياة الغربية وخاصة الحياة الأمريكية ، وقد صحب هذه الفكرة الدعوة إلى التنوير ، بمفهومه عند طه حسين ورفاقه ، وهو مفهوم ظهر أول هذا القرن ويدعو إلى استلهاً النور الذى يأتى من العالم الأوربى ، ومن هنا بدأت إعادة طبع كتب الرواد ، من أمثال طه حسين وفرح أنطون ، وبيعها بأسعار رخيصة حتى تكون في متناول الجماهير .

فالأدب الطليعى فى تاريخنا الأدبى الحديث ، كان دائماً يعنى التطلع إلى ما وراء الحدود ، سواء كان عن طريق استلهام الأدب الإنجليزى والفرنسى أوائل هذا القرن ، أو عن طريق استلهام الأدب الروسى فى فترة الستينيات ، أو عن طريق استلهام النموذج الأمريكى أواخر هذا القرن .

٢ - بطل الكدية Anti Hero:

قد يبدو مصطلح بطل الكدية غريباً على القارئ المعاصر، ولكن هذا المصطلح كان شائعاً ومتداولاً فى الكتب الأدبية القديمة ، وقد اشتق من الكدية بمعنى الأرض الصخرة الصلبة التى لا تمنح شيئاً ، لأن بطل الكدية سىء الحظ ، فقير لم تمنحه الدنيا شيئاً ، مع أنه موهوب ينظم الشعر، وخطيب يؤثر على الناس ، وخفيف الروح ، يرسل النكتة تلو النكتة .

وربما كانت صورة السروجى فى مقامات الحريرى ، هى خير تعبير عن هذا البطل ، فهو رجل موهوب ، وقليل الحظ فى الدنيا ، يلجأ إلى كسب قوته بالسؤال والحيلة والتفنن ، إنه ينظر فىرى من هم أقل منه موهبة يتمتعون بالمال والسلطان ، فأخذ يرسل من الأبيات الشعرية ما يشكو به الدهر، وما يعبر به عن حالته النفسية ، من مثل قوله :

ولإنما الدهر المسىء المعتدى مال بنا حتى غدونا نجتدى
حكلى ندى الراحة عذب المورد وكل جعد الكف مغلول اليد
بكل فن وبكل مقصد بالجد إن أجدى ، وإلا بالدد

وقد انتقلت صورة المكدى إلى السير الشعبية ، ولكن تحت عنوان الزبيق ليشير إلى أبعاد جديدة فى صورة هذا البطل متمثلة فى سعة الحيلة ، التى تجعل البطل مراوفاً مثل الزبيق لا يستطيع أحد الإمساك به ، وربما كانت صورة على الزبيق هى خير مثل على ذلك فقد استطاع أن ينتقم من صلاح الكلبى كبير الشرطة ، وبطريقة زبقيّة تجعله يفلت من العقاب ، ولا يستطيع أحد الإمساك به .

أما مصطلح Anti Hero الابلطل ، فهو يشير إلى معنى قريب من هذا ، يتمثل فى تلك الشخصية الفقيرة ، التى تأتى من الطبقات الشعبية وتتحرك بين غمار الناس ، وتكسب قوتها بالحيلة والاستجداء .

وقد شرح شبلى فى قاموسه هذا المصطلح ورأى الابلطل شكل انحرافاً عن المثل البطولى

القائم حينذاك ، فقد يكون أحق يلفت النظر بسذاجته في عصر يعول كثيراً على الكياسة ، أو منحللاً أو جاهلاً ، أو من الطبقات الفقيرة وفي القرن / ١٨ خلق بنجامين كونستانت Benjamin Constant نوعاً جديداً من اللابطل يتمثل في أدولف Adolphe الذي يغرى فتاة أحلامه لكي يتخلص من إحساسه بالملل في رفقتها ، أما مشاعر « أما بوفاري » في رواية جوستاف فلووير ، فهي مشاعر بطلة لا متممة وتقابل دائماً بالسخرية والرفض ، وقد ذهب الكتاب بعيداً في صورة اللابطل ، كما نرى في ليو بولد بلوم في رواية جويس ، أو في غريب كامى المتحرر من كل شيء ، أو في النشال الشاذ جنسياً عند جيئنيه Genet ، أو في المريض نفسياً عند سيلين Celine أو الموسوس عند هس Hesse».

إن مثل هذه الروايات التي استشهد بها شبلى تمثل ثورة على صورة البطل في الرواية الأوروبية الحديثة ، ومن هنا تأتى السابقة Anti لتشير إلى تيار جديد يتحرر على كتفيه البطل في الرواية التقليدية ، فإذا كان البطل الكلاسيكى يمثل دوره في نبيل وكياسة فإن اللابطل يمارس دوراً يقوم على الخسة والنذالة ، أو لا يمارس دوراً على الإطلاق ، كما يريد أصحاب العدمية ممن يجردون البطل من كل هدف .

ومن هنا ارتبط مصطلح اللابطل Anti hero بمصطلح اللارواية Ante novel لأن كلا من المصطلحين يشير إلى حالات من التحرر على الرواية التقليدية ، حالة تتحدد على صورة البطل بمفهومه التقليدى وأخرى تتحدد على بنية الشكل التقليدى .

ومن أجل هذا الارتباط الوثيق لم يفرد شبلى في قاموسه مساحة خاصة بمصطلح اللارواية ولكنه تحدث عن هذا المصطلح أثناء الحديث عن مصطلح اللابطل ورأى أن اللارواية تمثل ثورة على البنية التقليدية لأنها تعتمد بالدرجة الأولى على فكرة التجريب دون تضمينات مسبقة ، وأخذ يستعرض الروايات التي تمثل حالة التمرد في مختلف صورها ، مثل روايات «ديدرو» و«دستوفيسكى» ، ولأن روب جرييه ، وناتالى ساروت ، ومارجريت دوراس ، وكلود موريالك ، وماكس فريش ، وجارجن بيكر ، وكلوس هنجرج ، ونابوكوف .

وقد أفرد كودين حديثاً مستقلاً تحت عنوان Anti novel وضرب أمثلة جديدة من واقع روايات توماس هاردى وهنرى جيمس وصمويل بيكيت ، ولكنه في نهاية حديثه يرصد حالات التطرف في مفهوم اللارواية ، ويقول :

هناك ملامح متطرفة تتمثل في صفحات يمكن أن تحذف ، وأخرى يمكن أن نتبادلها وكأنها أوراق اللعب ، وصفحات ملونة ، وصفحات فارغة ، وملصقات ، ورسوم ، ولغة مبهمة ، أو هيروغليفية .

وقد تأثر الروائيون العرب في العصر الحديث بصورة اللابل أكثر من تأثرهم بصورة السروجى أو بصورة على الزئبق ، وهذا يفسر النزعة العشية بمفهومها الأوربي ، التى تجسدها صورة اللابل فى كثير من الروايات العربية الحديثة .

٣- تداخل الحكايات Story Within a story:

تشكل بنية القصيدة العربية القديمة من موضوعات متجاورة (الغزل - الوقوف على الأطلال - وصف الصحراء - الحديث إلى الناقة - المدح - الفخر) وكل موضوع من هذه الموضوعات يستقل عن الآخر ، ولكن هذه الموضوعات تتجاوز ، وتضمها رابطة من نوع ما ، تحدث عنها البلاغيون العرب .

ولا يوجد مصطلح محدد يمكن أن نطلقه على هذا المنهج ، وقد اقترحت مصطلح «التجاورية» لأنه ينبثق من مفهوم الوحدة التركيبية للقصيدة العربية ، فى مقابل الوحدة العضوية التى بشر بها أرسطو ، وكما شرحت ذلك بالتفصيل فى الكتاب الثالث من مشروع الوسيلة العربية .

وقد تضمنت ألف ليلة وليلة والسير الشعبية ظاهرة يستطرد فيها الكاتب من حكاية إلى حكاية ، وقد أطلق النقاد الأوروبيون على هذه الظاهرة مصطلح Story within a story وترجمها النقاد العرب إلى مصطلح تداخل الحكايات .

ويعرف شبلى فى قاموسه هذا المصطلح بأنه يعنى أن حكاية تتقاطع مع حكاية ثانية ، وقد تقاطعها حكاية ثالثة ، ويحيل إلى ألف ليلة وليلة كشاهد على هذا المصطلح ، ثم يرى أنه انتقل فى ألف ليلة وليلة إلى الرواية الأوربية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، يسوق الأمثلة الدالة على ذلك .

وقد أخذ هذا المصطلح يتردد على ألسنة نقاد الحداثة ، فيكتب الناقد جون بارث ، مقالة تحت عنوان « الأدب الذى استنفد أغراضه » The Literature of Ellhansion وهو يعنى ذلك الأدب القديم الذى يجب القضاء عليه حتى يمكن التمهيد للتيارات الجديدة ، التى تحاول أن تثور على ذلك الأدب الميت الذى استنفد غرضه ، ويضرب مثلاً للأدب الجديد برواية الكاتب الأرجنتيني « يورجز » تحت عنوان « طولون الأكبر » ويحلل الجديد فى تلك الرواية ، ويراه فى الطريقة التى اقتبستها من ألف ليلة وليلة ، والتى تقوم على تداخل الحكايات فقد استخدم المؤلف فى هذه الرواية ، الليلة ٦٠٢ فى ليالى شهر زاد ، لكى يضيف مسحة خيالية على الرواية ، ولكى يحول شخصياتها إلى مؤلفين يعلقون على الأحداث .

ويكتب الناقد « فيليب ستيل » مقالة تحت عنوان « شهرزاد تتحرر على العقدة » Scheherazade Runs Out of Plot ، يؤكد فيها الثورة على الشكل التقليدي في الرواية ، الذى يقوم على الحبكة القصصية والاتجاه نحو محاكاة الواقع بطريقة حية ، وتتخذ من شهرزاد رمزاً على هذا التحرر، فهي تستطيع أن تخلف عالماً سحرياً ، يتجاوز نظرية المحاكاة للواقع ، وينتقل بالقارئ من حكاية ، إلى حكاية ، بطريقة تزيد من إبهامه .

وفى ظل هذا السياق نستطيع أن نفهم مصطلح «اللاسببية» Discontinuity الذى طرحه الناقد «دافيدلودج» فى كتابه «الأطر الفنية فى الكتابة الحديثة» The modes of modern writings فهو يهدف فى هذا المصطلح إلى الثورة ضد السببية فى الرواية التقليدية ، والتى تقوم على تولى الأحداث عن طريق السبب والمسبب ، أو المقدمة والنتيجة . وقد حاول الروائيون أن يكسروا من حدة الصرامة المنطقية فى الرواية التقليدية ، فكان بيكيت يقطع الترابط عن طريق الفجائيات ، أو الفراغ الأبيض أو الدخول فى بديل مختلف ، وكان غيره يحول عمله الأدبى إلى فقرات قصيرة ومختلفة ، ويفصل بين الفقرات بعناوين جانبية ، أو بأرقام ، أو حتى بزخارف مطبعية .

وقد طرح لودج خلال مصطلحه السابق فكرة أن تتكون الرواية من مجموعة فقرات ، ينتقل فيها الذهن من شىء إلى شىء مختلف ، وهو يقفز جزلان من موضوع إلى موضوع ، ويصير كالكرة الصغيرة فى ماكينة اللعب ، تتحرك وترتد خلال إشارات وأضواء ، تأتى من هنا وهناك .

ويضرب لودج مثلاً على ذلك ، فى واقع أعمال لونارد ميشيل ، فإن قصصه تتكون فى مجموعة عنقودية ، Cluster أى من فقرات قصيرة (حكاية- تعليق- قصة قصيرة- نكتة- اقتباس- ملاحظات- مسائل- أغنية- حكايات- خاتمة) .

وهذه المجموعات تلتقى مع منهج التأليف عند العرب القدامى ، فهو منهج يقوم على فكرة التنوع ، خلال نصوص أدبية مختلفة ، تحتوى على الجدل والهزل ، والغث والسمين ، وينتقل القارئ خلالها من موعظة ، إلى بيت شعر ، إلى نادرة ، إلى نكتة بلاغية ، أو لغوية . وقد أكد هؤلاء المؤلفون على هذا المنهج فى مقدمات كتبهم ، وبينوا أن الهدف منه دفع الملالة عن القارئ ، وهو ينتقل من زهرة إلى زهرة ، أو من ياقوتة إلى ياقوتة ، على حد تعبير ابن عبدربه فى كتابه العقد الفريد .

وهذا هو ما لمس لودج وهو يتحدث عن المجموعات العنقودية ، ورأى أنها تعبر عن ميكانيكية الذهن البشرى المتمثلة فى دفعات شعورية مختلفة وغير مترابطة .

٤- الحداثة Modernism:

يفرق لودج Lodge في كتابه أنماط الكتابة الحديثة The Moderns of writing - يفرق بين كلمة الحديث Modern، وكلمة الحداثة Modernist ويرى أن الكلمة الأولى تطلق على كل ما يكتب منسوباً إلى العصر الحديث، أما الكلمة الأخرى فهي تطلق في رأيه على تيار، الشعور، الذي بدأ ريادته في إنجلترا «هنري جيمس James وبلغ قمته عند جويس Joyce وفرنسيزا وولف Virginia Woolf»، وهو تيار يمثل ثورة على الأشكال التقليدية فلا يهتم بالحدث ولا بتصوير الشخصية، ولا بالزمن المحدد ولكنه يركز على التيار الداخلي وسواء كان هذا التيار شعورياً Consciousness أو لا شعورياً Inconsciousness إنه يقحم القارئ في لحظة زمنية سائلة Fluid، تحطم الفواصل الزمنية بمفهومها التقليدي، وتقدم له الماضي والحاضر والمستقبل في آن واحد، تتداخل فيه الحدود الزمانية، كما تتداخل قطرات الماء في نهر جار، أو النغمات في لحن موسيقى.

أما كلمة مذهب الحداثة Modernism فإن شبلي في قاموسه عن المصطلحات الأدبية، يحدد خصائص معينة لهذا المصطلح، تميزه في النهاية عن أدب العبث، وعن الرواية الجديدة في فرنسا. ويتحدث لودج في كتابه السابق عن مصطلح ما بعد الحداثة - Post modernism، ويضرب له مثلاً من واقع الرواية الأمريكية الحديثة، ويحدد خصائص هذا المذهب في أمور معينة، مثل التناقض Contradiction والبدائل permutaion والعشوائية Randsomness والنهاية الخادعة False ending، وغير ذلك من مصطلحات تعنى في مجملها تفريغ العمل الأدبي من المعنى، فلم يعد سؤال «ما هي السجادة» وارداً لأننا نحن إزاء سجادة، تفرض حضورها أمام العين، ومن هنا فإن المذهب مذهب ما بعد الحداثة، يعيب على الحداثة أنها تتمسك بأمل زائف في أن تجعل هذا العالم مفهوماً وتحاول أن تستنبط المعاني التي أرادها «جوليس» مثلاً، بينما يكفي أن نعيش العمل الأدبي في حضوره دون أن نساءل عن عقده أو مغزاه، ويضربون مثلاً على ذلك برواية الفيزة لجريليه، فهي لا تحمل عقد يحاول القارئ أن يكتشفها، ولكن يكفي أن يعايش القارئ متاهة الرواية دون مخرج. والخلاصة أن كلمات مثل «الحديث» و «الحداثي» تواردت في تاريخ الأدب الغربي عبر مراحل زمنية مختلفة ومتعاقبة وأحياناً متعايشة، وقد شرح نقاد الأدب هذه المصطلحات، وحددوا ملامحها، وتحدثوا عن تطورها التاريخي، واستشهدوا على كل ذلك بأعمال أدبية معروفة وذات تأثير على مسيرة الحركة الأدبية في الغرب.

ثم انتقلت كل هذه المصطلحات جملة ومرة واحدة إلى العالم العربي، فاختلطت معانيها، وتداخلت مفاهيمها.

وقد درست قضية الحداثة في الأدب العربى القديم، تحت عنوان «القديم والجديد»، وكانوا يعنون بالقديم ذلك الشعر الذى يحرص على ما يسمونه بعمود الشعر ويأتى موزونا ومقفى حسب قواعد العروضيين، ويعنون بالجديد تلك القصائد التى مالت إلى رقة الألفاظ، أو وقفت على الطبيعة بدلاً من الوقوف على الأطلال أو أكثرث من استخدام البحور المجزوءة، أو البحور ذات الإيقاع السريع، أو أوردت بعض مصطلحات المتكلمين والفلاسفة والمناطق. ولكن الجميع، سواء كانوا من أصحاب القديم أو من أصحاب الجديد، لم يخرجوا عن قواعد صحة اللغة، وسلامة الألفاظ، واشتقاقات أهل الصرف، وقواعد النحاة، وتحديدات أهل العروض.

ثم ظهر فى العصر الحديث تعبير «الأدب الحديث»، الذى أصبح يطلق فى المؤلفات الأدبية، على كل أنواع الأدب التى عرفتھا اللغة العربية فى البلدان العربية ابتداء من مجيء الحملة الفرنسية إلى مصر وحتى تلك اللحظة التاريخية، مروراً بالتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية، مثل مجيء المطبعة، وظهور الصحافة، وحركة الترجمة، والاستشراق، والاستعمار، والأحزاب، والمجالس النيابية. وأخذت كتب الأدب الحديث تعتنى بالأجناس الأدبية، التى تأثرت بالتيار الغربى مثل الشعر الحر، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرح، وهى أنواع أدبية حديثة لم تأت استمراراً للموروث فى الشعر أو النثر، ولكنها انقطعت عنه، زعمت نحو الغرب، تحاكيه، وتستلهمه، وتتحدث عن مصطلحاته، ومدارسه، وأعلامه، وآرائه.

وقد اعتادت كتب «الأدب الحديث» أن تعقد تمهيداً طويلاً عن حالة الأدب قبل العصر الحديث، تركز فيه على الأدب فى العصرين المملوكى والعثمانى، وتصفه بأنه أدب ميت، يخلو من الروح، ويسرف فى السجع والجناس وسائر المحسنات اللفظية والشكلية، ثم ظهر الأدب الحديث المتأثر بأوروبا فكان بعثاً، أو منجزاً جديداً، أو غير ذلك من صفات اعتاد المؤلفون أن يثروها فى كتبهم التى تؤرخ للأدب الحديث. ومن هذا ارتبطت الحداثة فى الأدب العربى الحديث بالمنجزات الأوروبية، وأصبح كل ما يرد من أوروبا يمثل شيئاً حديثاً، حتى لو لم يكن فى بلاده متميماً للحداثة، فالشكل التقليدى مثلاً فى القصة لا يمثل حداثة فى أوروبا، لأنه كما توحى التسمية قائم على تقاليد يعود بعضها إلى ما ذكره أرسطو فى كتابه فن الشعر، ولكن الأدباء العرب، تحمسوا لهذا الشكل واعتبروه جديداً، يمثل أدب المستقبل، وفضلته «مدرسة الفجر» بزعامة أحمد خيرى سعيد، على الأدب العربى القديم، الذى يمثل أدب الصحراء، ولا يعبر عن وجدان المصرى فى العصر الحديث.

وكل هذا مهّد لأن يرتفع صوت الحداثة، في الثمانينيات والتسعينيات من هذا القرن، فندعوا إلى الإطاحة بقواعد اللغة، وتستخف بالعروض والقافية، وتحمس لقصيدة النثر، وتستخدم من التعبيرات والتشبيهات والصور ما يمس العقيدة والمورثات، وحجتها في ذلك أن الأديب يخلق لغته الخاصة وتركيبه الخاصة.

وتلك الحجة تصدر عن فهم خاطئ لمصطلح «التجربة» Experience الذى يعنى عند الغربيين أن العمل الأدبي يقدم كمشروع مفتوح من المؤلف، يستقبله القارئ دون تضمينات مسبقة، ثم يخلق على أرضيته مشروعه الخاص، يقول شبلى في قاموسه تحت مادة Anti Hero:

«إذا كانت الرواية التقليدية حرصت على أن تدمج القارئ، عن طريق تفصيلات خيالية، وعواطف مصطنعة، فإن اللارواية قاومت ذلك وحثت القارئ على أن يمارس رغبته في التجربة، دون تضمينات مسبقة، ومن ثم فإن الروايات الأولى من هذا النوع، مثل رواية «تريستام شاندى» ورواية «جاك القدرى»، يعترضها حديث مباشر من المؤلف إلى القراء، يطلب فيه «ديدرو» من القارئ أن ينهى الرواية بنفسه، فهو لا يقل عن المؤلف معرفة بها، وبهذه الطريقة يقلل من الإحساس بأن المؤلف معصوم».

فالتجربة لا تعنى الإطاحة باللغة ونحوها وصرفها وعروضها، لأن اللغة ليست ملكاً لفرد واحد، يستطيع أن يطيح بها متى ما شاء، ولكنها إرث جماعى، وتقاليد تاريخية، تمكن الأديب من أن يقدم عن طريقها وليس دونها مشروعه الخاص.

إن انحياز الحداثة للمشروع الغربى على حساب الإرث الثقافى لا يمثل الخاصة الوحيدة التى تحدد ملامحها الأدبية والثقافية فى عالمنا العربى، فإن هناك خصائص أخرى، تختلف بها عن مصطلح الحداثة فى العالم العربى، وربما كان من أهم هذه الخصائص أن الحداثة فى العالم العربى، لا تمثل رؤية محددة، تضع دون تمييز كل ما يأتى فى الغرب فى سلة واحدة، تحوى كل ما يمثل تحرراً وخروجاً على المألوف دون أن تربط ذلك بسياقه التاريخى والبيئى، ومن ثم فهى تخلط بين أدب العبث، والعدمية، وتيار الشعور والرواية الجديدة والشكلية والبنائية.

فإذا كانت الحداثة فى العالم الغربى تشير إلى بعض الإنجازات فى الرؤية وفى الشكل، وتستند على أعمال إبداعية رائدة فى عالمنا العربى فلإنها لا تحمل رؤية محددة ولا فلسفة واضحة، بل فقط تصدر عن «شعار» يسائر الغرب فى إنجازاته الأدبية والفكرية، وفى نبرة متعالية تستخف بالواقع العربى.

٥- الخرافة Fabulation .

كلمة خرافة في مصدرها الأصلي تعنى الأحاديث التى تباعد عن عالم الناس ، لأن رجلاً من عذرة، يقال له خرافة ، استهوته الجن : فكان يأتيهم ثم يعود إلى الناس ، ويقص عليهم من أخبار الجن ما لا يصدق العقل . ومن ثم أصبح يطلق على كل حديث مستملح كذب- على حد تعبير القاموس المحيط- بأنه حديث خرافة .

وجاء في دائرة المعارف الإسلامية أن كلمة خرافة تطور معناها وأصبحت تطلق على الأساطير الخارقة المستحيلة ، التى لا يقبلها العقل ولا يصدقها الخيال . ولكن يبدو في الاستعمال الجارى الآن بين الكتاب أن كلمة خرافة قد أصبحت تتميز عن كلمة أسطورة ، فالأخيرة تقترب إلى عالم الأدب ، وتعنى الحكايات الخيالية التى لا تمت إلى الواقع بصلة ، مما تراه في السير الشعبية وفي ألف ليلة وليلة ، بينما كلمة خرافة تعنى الأوهام التى تصدر عن جهل ، ولا تقوم على أساس من العقل أو الدين .

ويقرب المصطلح الأوروبى Fabulation من هذا المعنى كثيراً ، فهو يطلق على العناصر الأدبية المختلفة ، التى لا تنتمى إلى الأدب الواقعى ، وقد أخذ من كاكستون Caxton فى حكايته الثامنة تحت عنوان الملك ومضحكه The King And his Fabulator لأن هذا المضحك كان يخلق من الأحاديث الكثير مما لا ينتمى إلى الواقع ، ويرضى خيال الملك .

وقد شرح سكولز Robert Scholes هذا المصطلح فى كتابه الذى أصدره عام ١٩٦٧ ، تحت عنوان صانعو الخرافات ، The fabulators ورأى أن هذا المصطلح جزء فى مرحلة اللارواية Ante Novel أو بتعبير آخر أن هذا المصطلح يتحدد على الرواية الواقعية (التقليدية) ويقدم عناصر لا واقعية ، تشكل عالم اللارواية ، وتقوم على الخيل البهلوانية والمهارة الشكلية ، وغير ذلك من عناصر مختلفة ، تفعل فى النفس ما يفعله السحر ، وتؤدى الدور الذى كان يؤديه مضحك الملك الذى يتفنن فى الإثارة واللعب ، من أجل المتعة فحسب ، دون الاهتمام بالإسقاطات الواقعية .

٦- الديباجة Tescture:

تحدث النقاد كثيراً عن «ديباجة الشعر» وهم يعنون بذلك الزخرفة التى تهيئها اللغة للنص الأدبى ، أخذاً من قولهم دبج الشيء بمعنى نقشه وزينه ، ودبج المطر الأرض بمعنى سقاها فاخضرت وازهرت ، والديباج ضرب من الثياب يصنع من الحرير . وقد ورد كثيراً تشبيه الشعر بالثياب والصبغ والتصوير والنسيج والعقد والشاح والسماط والنقش ، وغير

ذلك من تشبيهات تقف عند الجمال الذى تهيئه المفردات والتراكيب اللغوية ، ويمتع
الحواس الإنسانية ، ويرضى الأذن العربية .

وقد تحدث البلاغيون عن التدبيج بمعنى أن يرد فى النص مجموعة من الألوان المختلفة
كالأبيض والأسود ، تشير إلى معانى متقابلة وتشبه ألوان النبات التى تزين الأرض عقب
المطر ، واستشهد على ذلك بقول أبى تمام :

تردى ثياب الموت حمرا ، فما أتى

لها الليل إلا وهى سندس خضر

فقد جمع فى هذا البيت بين لونين الأول حمرة الثياب كناية عن الاستشهاد والآخر خضرة
الثياب كناية عن دخول الجنة .

وكل هذا يعنى الميل إلى الجانب اللفظى فى النص الأدبى وهو ميل نجده عند كبار النقاد
القدماء من أمثال : الجاحظ وقدامة بن جعفر وابن خلدون وابن سنان الخفاجى وعبد
القاهر الجرجاني .

وقد تعددت البلاغة العربية فى أبواب ثلاثة ، تهدف إلى الكشف عن جماليات اللغة فى
مفرداتها وتراكيبها وصورها ومحسناتها ، فعلم المعانى «علم يعرف به أحوال اللفظ العربى
التي بها يطابق مقتضى الحال» ، وعلم البيان «علم يعرف به وإيراد المعنى الواحد بطرق
مختلفة فى وضوح الدلالة عليه» وعلم البديع «علم يعرف به وجوه تحسين الكلام» على حد
تعبير الخطيب القزوينى فى كل هذه التعاريف الثلاثة .

والخلاصة أن النقد العربى القديم قد مال إلى الجانب الشكلى للنص الأدبى ، أكثر من
ميله إلى الكشف عن صورة المجتمع أو صورة الذات فى النص الأدبى وغير ذلك من
دراسات بدأت تظهر فى الساحة الأدبية مع وجود المناهج الاجتماعية والنفسية والتاريخية .

أما مصطلح Tescture فقد رأى «كودين» فى قاموسه أنه مقتبس من الفن التشكيلى وأنه
يعنى أن العمل الأدبى يشبه لوحة يقف القارئ أو الناقد عند قماشها ويستمتع بجهاها
الذى تبصره العين ، فليس المهم فى العمل الأدبى أفكاره ولا مضامينه ولا غير ذلك مما
يتجاوز السطح Surface الخارجى ، وضرب مثلا على ذلك من قصيدة الكلب Dog
للشاعر جون كراو رانسوم John Crowe Ransom ووقف عند سطحها الخارجى كقماشة
تثير المتعة وترضى الحواس الإنسانية وركز على ما فيها من خصائص لفظية ، مثل امتلاء
بعض الألفاظ ، وخفة بعضها ، وشحوب بعضها ، وغير ذلك مما يقف فيه الناقد عند
السطح الخارجى دون أن يستطرد إلى دلالات تاريخية ، أو أفكار معرفية .

هذا وقد توارد في النقد الأوربي الحديث، مصطلحات مثل «الشكلية» Formalism «والفن للفن»

Art For Arts Qake ، «والنقد الأدبي» The New Criticism ، «والسياق اللغوي» Contextualism «والبنائية» Structurulism ، وغير ذلك من المصطلحات فروع دقيقة تصل إلى أن إحداها يتحدد على ما قبله وإن كان ينبثق منه، ويمثل إضافة جديدة، ولكن هذه المصطلحات في مجملها تمثل ميلاً بارزاً في النقد الغربي نحو الاتهامات بجماليات العمل الآلية اللغوية دون إسقاطات خارج النص الأدبي، مما يمثل ثورة على المناهج الاجتماعية والنفسية والمعرفية، التي سادت النقد الغربي لفترة تاريخية طويلة.

وقد وقفت الناقدة سونتاج Suson Sontag في كتابها منع التأويل Against Interpretation ، ضد المناهج التفسيرية، التي تحمل النص الأدبي بتأويلات خارج ديباجته الشكلية، والتي كانت فيما يرى نتيجة لسيطرة نظرية المحاكاة Imitation على الفكر النقدي ورأت ضرورة أن تتخلص لغة النقد من مفردات نظرية المحاكاة التي تجعل النص الأدبي يبحث دائماً عن نموذج ومثال خارج بنيتة الفنية، ودعت إلى أن يبنى النقد لغة تستمد مصطلحاتها من داخل النسيج الأدبي، وطرحت من أجل ذلك مصطلح الشفافية Tranceperance وهو مصطلح يشبه إلى حد كبير مصطلح الديباجة Tescture الذي نحن بصددده لأن كلا منهما يركز على الشكل كقماشة تحمل جمالياتها في بنيتها، دون الغوص في الأعماق والبحث عن مرجعيات خارج النص الأدبي نفسه. وقد سيطرت المناهج التفسيرية على النقد العربي في العصر الحديث، ورأينا المناهج الاجتماعية ممثلة في نقد محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، والمناهج النفسية ممثلة في تحليلات العقاد. وقد بدأت العودة إلى المناهج الشكلية في الفترة الأخيرة وطرحت البنائية نفسها بإلحاح عند كثير من النقاد، ولكن هذا الطرح لم يأت استمثاراً للجانب الشكلي في البلاغة العربية، ولكنه جاء محاكاة للمناهج الغربية، فامتلاً بالأعلام الغربية، والأفكار الغربية، والجداول والإحصائيات مما جعله أقرب إلى الترجمة منه إلى التأليف، وفقد بذلك تأثيره على القارئ العربي.

٧- الرواية الجديدة: Nouveau Roman:

هذا المصطلح أصبح جزءاً من اللغة النقدية، ابتداء من عام ١٩٥٥، حين أخذ آلان روب جرييه ينشر مقالاته في الدوريات والمجلات، التي جمعها عام ١٩٦٣ في كتاب تحت عنوان «نحو رواية جديدة».

ومن ذلك التاريخ توالى الحركة وأصبح لها أعلام كثيرون، يدافعون عنها نظرياً

ويبدعون الأدب الذى يعبر عن خصائصها ، ومن أهمهم ميشيل بورتور Michel Butor

وناتالى ساروت Nathalie Sarraute ، وموريس بلانكوت Maurice Blanchot

وكلود سيمون Claude Simon ، كافكا Kafka ، وجيمس جويس James

Joyce ، ولويس فرديناند سيلين Ferdinand Louis ، وبروست Proust ، ووليم

فوكنر William Faulkner ، وصمويل بيكيت Samuel Beckett ، وألير كامى

Camus ، وأيضًا كتاب مسرح العبث والأدباء الوجوديون .

وأظن أن كودين ركز على فكرة رفض أصحاب الرواية الجديدة للعالم الشكل التقليدى ،
وآثارهم ضد الحدث والقصيدة ، وغير ذلك مما يلتقون فيه مع الوجوديين وكتاب العبث
والروائيين ممن ثاروا على بنية الشكل التقليدى .

ولكن الرواية الجديدة لا تقف عند حد التحرر على الشكل التقليدى ولكن لها رؤيتها
الخاصة ، التى تميزها عن كتاب العبث وغيرهم من الاتجاهات التجديدية ، بل أن «جريبه»
فى كتابه السابق يرى أن الرواية الجديدة هى بداية التاريخ للرواية ، وأن كل ما سبقها يدرج
فى مرحلة ما قبل الرواية ، وقد هاجم كتاب العبث ، واهتمهم بالرومانسية لأنهم يفترضون
معنى فى الكون فلما افتقدوه أخذوا يتصايحون ويولولون .

وقد شرح جريبه رؤية الرواية ورأى أنها تتخلص من كل الإسقاطات البشرية على
الكون ، الذى تنظر اليه كحقيقة ماثلة وحضور يفرض نفسه ، وكل ما على الكاتب أن ينقله
بالوصف الموضوعى للشئ الماثل أمامه ، دون رموز أو إسقاطات ، ومن ثم خلت رواياته
من الشخصية بمعناها التقليدى ومن المشاعر ، والصور الفنية التى يسقطها الإنسان على
الظاهرة أمامه .

ولم يستخدم هذا المصطلح فى العالم العربى بمفهومه المدرسى المحدد ، فكان النقد
يوردون أعلام هذه المدرسة مع بقية الأعلام الأخرى التى قامت بثورة ضد الشكل التقليدى ،
ويتحدثون عن جريبه وساروت وبورتور جنباً إلى جنب مع سارتر وكامى وفولكنر وبروست
وفرجينيا ، وكان النقد أيضاً يطلقون تعبير الرواية الجديدة على كل حركة تتحرر على القوالب
القديمة وتقدم شكلاً جديداً فأصبحا مدرسة الغجر فى أوائل هذا القرن ، تحمسوا للرواية
الواقعية (التقليدية) ووصفوها بأنها أدب جديد يبشر بالمستقبل وحين ظهرت أشكال
جديدة ، مثل تيار الشعور ، تشور على الشكل الواقعى التقليدى ، وتقدم رؤية جديدة
للرواية ، وصف النقد هذا الاتجاه بأنه تمثيل الحساسية الجديدة .

المصادر والمراجع

مرتبة حسب ورودها

- Hugh Kenner, the invisible poet T.S. Eliot, London 1977.
- Bradbrook, M.C.T.S Eliot, London, The British Council , 1950.
- Stephen Spender Eliot, London, 1975.
- Lyndall Gordon, Eliot's early, year, oxford university 1977.
- Eliot T.S. Murder in the Cathedral, London, Faber & Faber, 1979.
- David R. Clark (Ed), Twentieth Century interpretation of Murder in the Cathedral the United State of America, 1971.

- عبد الصبور ، صلاح « جريمة قتل في الكاتدرائية » (ترجمة) (الكويت - من المسرح العالمى - يناير ١٩٨٢).

- فصول (مجلة) القاهرة - أكتوبر ١٩٨١ .

- ماسينيون . ل وكراوس . ب « أخبار الحلاج » . (تحقيق) . باريس ١٩٣٦ .

- عفيفى ، أبو العلا « فصوص الحكم » تحقيق . (القاهرة - ١٩٤٦) .

- نيكلسون « فى التصوف الإسلامى » . (القاهرة - ١٩٤٧ م) .

- ابن تيمية « تفسير سورة النور » . (القاهرة - ١٩٧٢ م) .

- الغزالى : فضائح الباطنية . (القاهرة - ١٩٦٤ م) .

- ابن القيم : مدارك السالكين . (القاهرة - ١٣٣١ هـ) .

- عبد الصبور ، صلاح « مأساة الحلاج » . (بيروت - دار العودة - ١٩٦٩ م) .

Khalil, Semaan, Murder in Bakhdad, Leiden, 1972.

- عبد الصبور، صلاح « حياتى فى الشعر » . (بيروت - دار العودة - ١٩٦٩ م) .

خاتمة الكتاب
الأدب المقارن
والصراع الحضارى

- ١ -

الصراع الحضارى شىء لازم للحضارات ، ويمثل سمة جوهرية فى تكوينها ، وربما يكون هو السبب الحقيقى وراء ازدهار الحضارات ، وتفوق حضارة على الأخرى .

وإذا كان توينبى يتحدث عما يسميه بالتحدى والاستجابة . وهو يعنى بذلك ماثيره الموقع الجغرافى من استفزاز للعنصر البشرى ، يكون هو وراء الحضارات ، فالدعة لاتدفع إلى الحضارة ، والاسترخاء لايؤدى إلى إثارة المواهب البشرية .

إذا كان توينبى ، بذلك ، يتحدث عن الصراع الحضارى بمعناه الجغرافى ، فإنه يمكن هنا أن نتحدث عن الصراع بمعناه التاريخى .

فالصراع بين الحضارات ثابت منذ أن كانت الحضارات . فهناك صراع بين الحضارة الفرعونية والحضارة الإغريقية ، ثم صراع بين الحضارة الإغريقية والحضارة العربية الإسلامية ، ثم صراع بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية الغربية .

فالصراع الحضارى حقيقة قائمة . وعلى الرغم من مظهره الخشن ، فإنه فى النهاية يؤدى إلى بقاء الأصلح ، ويتيح للحضارة الجديدة أن تمتحن عوامل قوتها ، وأن تفرضها على الحضارة المولّية ، وأن تحتل مكانها .

- ٢ -

وقد كانت لغة الصراع حادة فى العصور القديمة ، يتراشقها الناس بصراحة . فكل حضارة منتصرة تزهر بانتصارها ، وتنطق ثمرة نجاحها ، وتحدث بلغة القوة ، فتزعم لنفسها ولشعوبها المكانة اللائقة ، وتحدث عن الآخرين على اعتبار أنهم من البربر فيما تزعم الحضارة الإغريقية ، أو من الموالى فيما تزعم الحضارة العربية الإسلامية ، أو من العالم الثالث فيما تزعم الحضارة الأوروبية الغربية .

وتظل هذه اللغة هى القائمة ، وإن كانت تستتر فى العصر الحديث وراء القفزات الناعمة ، وتحت عبارات تصوغها هيئة الأمم فى دبلوماسية فائقة ، تخفى وراءها مظهر الغالب الذى يفرض إرادته على المغلوب ، تحت مسميات عديدة .

- ٣ -

ومن ينكر الصراع ، أو يتنكر له ، هو واحد من اثنين :
إما إنه ضعيف يخدع نفسه ، فينكر فكرة الصراع ، مستترا وراء مبدأ الإنسانية .
وإما إنه قوى يحاول أن يخدع غيره ، فيتنكر لفكرة الصراع ، تحت مظهر الإنسانية أيضا .
إن القوى يرادف بين الإنسانية وحضارته . فالإنسانية هي حضارته ، وإذا اقتنع
الضعيف بهذا الوهم ، فإنه يلقي أسلحته ، ويعايش هذه الأوضاع ، ويسمح له القوى بهذه
المعايشة ، وبأن يتسقط من المائدة ما يقيم أوده .
أما إذا تمرد على حضارة القوى ، فإنه حينئذ يتجرد من إنسانيته ، ويستحق باسم هذا
الشعار الويل والثبور .

- ٤ -

ليس في هذا دعوة للتعصب ، لأن هناك فرقا كبيرا بين التعصب والاعتزاز .
التعصب ليس دائما يأتي من الضعيف ، فقد يأتي من القوى ، ويكون مصدره حينئذ
الغرور .

أما الاعتزاز فهو الإيمان بالخصوصية ، والتشبث بها حتى لو أدى ذلك إلى مبدأ الصراع
الحضارى ، لأنه مبدأ قائم على حقائق تاريخية ، وحضارية ، والإيمان به قوة تساعد التاريخ
على حركته في تنقية الأفكار ، وبقاء الصالح منها يحرك الحضارات ويتحرك بها .

- ٥ -

والأدب المقارن هو مظهر من مظاهر الصراع الحضارى ، ولكن عن طريق الآداب .
فهو يدرس العلاقة بين الآداب على مستوى اللغات المختلفة . وهو يتابع الصراع بين
هذه الآداب ، حتى ينتصر أدب على آخر ويخضعه لرؤيته .
ولا يوجد شيء مثل الأدب المقارن يمكن أن يقيس قوة الحضارات .
جوانب التأثير تدل على قوة الحضارة ، وأنها في موقع الذى يمنح ويهب . وجوانب التأثير
تدل على ضعف الحضارة ، وأنها في موضع الذى يأخذ ويتقبل .

فهرست الموضوعات

المقدمة : الأدب المقارن والهدف القومى :

الهدف الخاص لايتنافى مع الإنسانية ، ولايعنى التعصب ، ولايعنى التآرجح مع المصالح الوقتية - بين العروبة والإسلام - العلوم الإنسانية لايتخلو من الخصوصية الثقافية - الأدب المقارن والخصوصية الثقافية - الأدب المقارن فى فرنسا ينشأ فى حوض الأدب القومى - أما الأدب المقارن فى الجامعات العربية فقد جاء منقولا من فرنسا - دور الدكتور غنيمى هلال - كتابه عن الأدب المقارن أقرب إلى الترجمة منه إلى التأليف - وهو يتابع نشأة الأدب المقارن فى الجامعات الأوروبية خاصة الفرنسية - ويتجاهل جذوره فى تاريخ الأدب العربى - ولاينطلق من موروثات اللغة العربية لتجذير الأدب المقارن - نتائج كتاب الدكتور غنيمى فى التركيز على الوجه العالمى من ناحية ، وفى توضيح دور الأدب المقارن من ناحية ثانية - تعريف الأدب المقارن عند غنيمى ينحاز إلى الوجه العالمى - وقد ترتبت نتيجتان على هذا التركيز - الأولى تتمثل فى كثرة الاقتباسات من المصادر الأوروبية - والثانية تتمثل فى شحوب الناحية الفنية - الجانب الفنى يمكن أن يخدم قضايا الأدب المقارن - أمثلة على ذلك من واقع مسرحية الحكيم عن شهر زاد - ومن واقع رواية ألفريد فرج عن السندباد - الأدب المقارن فى فرنسا يخدم الأدب القومى - وينشأ فى ظل الموازنات الأدبية - ولاتتضح مكانته على حساب تاريخ الأدب أو النقد الأدبى - غنيمى هلال يحتفى بالأدب المقارن ، ويضخم من دوره على حساب تاريخ الأدب والنقد الأدبى - يبقى من كتاب غنيمى أمران : الأمر الأول المنهج ، والأمر الثانى استشارة الذهن - تعريف جديد للأدب المقارن ينطلق من الأدب القومى - نقط الالتقاء مع الدكتور غنيمى ، ونقط الافتراق - التعريف الجديد يهتدى بالحس الفنى - مثال من رواية « أمريكا » لكافكا - تأسيس علم أدب مقارن من منظور عربى يقوم على أربعة أسس هى :

- ١ - البحث عن جذور الأدب المقارن داخل الأدب العربى .
- ٢ - دراسة الأجناس الأدبية من واقع تاريخ الأدب العربى .
- ٣ - الاهتمام بتأثير الأدب العربى على غيره من آداب الشعوب الأخرى .

٤ - البحث عن مذاهب أدبية داخل الفكر العربى - مجالات تستوحى التاريخ العربى - تتبع رحلة الشعر العربى خلال علاقة التأثير والتأثر بالأدب الأخرى - نظرية الشعر عند العرب - نظرية الشعر عند اليونان - الصراع الحضارى بين النظريتين - رحلة الشعر إلى الفرس والترك ، ثم إلى بلاد الأندلس ، ثم إلى البلاد الأوروبية - تأثير الأدب العربى فى غيره - تأثير المقامات وحي بن يقظان والشعر العذرى والوقوف على الأطلال والعروض والقافية وصورة الشرق وقصة يوسف ومجنون ليلى - الأدب العربى فى إفريقيا ، وفى الصين ، وفى أمريكا اللاتينية ، وفى الشعوب الإسلامية ، وفى أوروبا الشرقية - المذهب الأدبى ينشأ فى ظروف خاصة ، ويحمل رؤية فكرية خاصة ، وملامح فنية خاصة - البحث عن مذاهب أدبية داخل التاريخ العربى - مذهب الوسطية - رؤيته - جمهوره - نقاده - تاريخه - أدبه - تأثيراته - علاقة التأثير والتأثر موجودة فى الأدب العربى منذ القديم ، والمطلوب صياغتها فى صورة علمية حديثة تستهدف علم أدب مقارن من منظور عربى ، وهذا الكتاب يساهم فى ذلك ، ويتتبع رحلة المقامات منذ الحريرى حتى تصل إلى كافكا فى روايته « أمريكا » - وهو يستهدف أمرين : الانطلاق من النصوص الأدبية من ناحية ، وذلك للتخفيف من النزعة التاريخية ، والانطلاق من الأدب العربى من ناحية ثانية ، وذلك بهدف تأصيل علم أدب مقارن من منظور عربى .

الفصل الأول : البطل الماروغ بين الحريرى وكافكا :

البطل فى مقامات الحريرى - السروجى يحمل أبعادا تاريخية ، ويعكس صورة مركبة ، وقد تحول إلى نموذج أدبى - خصوصية بطل الحريرى - البعد النفسى ، والبعد الاجتماعى - الحركة وحسب التنقل - روح المطاردة - صورة البطل المكدى موجودة فى الآداب السابقة ، ولكن الأدب العربى يضيف عليها خصوصية جديدة - فكرة الاستيحاء بين الحضارات - كل مقامة تتكون من مقدمة وموضوع وخاتمة - التنوع فى موضوع المقامات - منهج التأليف فى كتب الأدب القديمة - الوحدة التركيبية - دراسة المقامات كشكل روائى - المقامات تخضع لوحدة عامة - رواية الحكيم « أشعب » ، تطبيق عملى للشكل الروائى عند المقامات - مصادر الحكيم - مصادر أدبية ، وأخرى شعبية - مصادر الحكيم تتخدم هدفه الفنى - اللغة تناسب الموضوع - المقامات هى المصدر الأساس للحكيم - الصلة العامة فى رواية الحكيم - الحكيم يحى شكل النادرة العربية - الحكيم يضيف إلى الماضى - البنية الفنية للمقامات تقوم على المتعة الحسية من ناحية ، وعلى توظيف الشعر من ناحية ثانية ، وعدم الإيغال من ناحية ثالثة ، وعلى رؤية حضارية مميزة من ناحية رابعة - شرح هذه الخصائص الأربع من

واقع مقامات الحريرى - الحكيم ينطلق من هذه الخصائص - تطبيق ذلك على روايته «أشعب» - اختفاء عنصر الرؤية الحضارية فى رواية الحكيم - الموازنة بين بطل الحريرى وبطل الحكيم - البطل المراوغ فى السير الشعبية - الموازنة بين صورة السروجى وصورة الزبيق - الموازنة بين مقامات الحريرى ومغامرات السندباد - الشكل التراثى للرواية عند كل - يلتقيان فى الرؤية الدلالية ، وأيضاً الفنية - الرؤية الإسلامية فى حكايات السندباد - موسى والعبد الصالح - التهوين من شأن الدنيا - الحل الإسلامى لمشكلة الفقر والغنى - صفة العنقودية فى مغامرات السندباد تتم خلال دوائر ثلاث - كل سفرة من سفرات السندباد تتكون ، مثل المقامات ، من مقدمة وخاتمة وموضوع - كثرة الصدف - تدخل إذا الفجائية - النهاية السعيدة - وأيضاً النبرة الحزينة - الحديث عن هادم اللذات - التقارب بين مقامات الحريرى وحكايات السندباد - كلاهما يخضع لنوع واحد ، وهو الشكل التراثى للرواية العربية - الأصالة تتكون من بعد محلى وآخر عالمى - التراث القصصى عند العرب يحمل هذين البعدين - مصطلحات حديثة ذات جذور عربية - مصطلح تداخل الحكايات - مصطلح التجاورية - شبلى والمصطلح الأول - نقاد الحداثة والمصطلح الأول - لودج والمصطلح الثانى - لودج ومصطلح العشوائية - لودج ومصطلح التجاوز - الوحدة التركيبية تتخلص من الرابطة العقلية - ومن العشوائية - وأيضاً من التجاوز - توظيف ألف ليلة فى الأدب الأوروبية - رواية جريجيا وتأثير ألف ليلة - رحلة بطل المقامات إلى الآداب الأوروبية - المنافذ بين الحضارتين العربية والإسلامية - المقامات فى أرض الأندلس - الشرىشى يتحدث عن المقامات فى بلاد الأندلس - غنىمى يتحدث عن المقامات فى الآداب الأوروبية خلال أربع مراحل - التأليف على غرارها - شرحها - ترجمتها - تأثيرها فى روايات فى الأدب الإسباني ، وأيضاً فى الأدب الفرنسى - تأثيرها فى قصص الشطار ، وفى روايات اللابل - تأثر البطل المراوغ بالنزعة العبثية - النزعة العبثية فى الرواية الجديدة فى فرنسا - تأثير المقامات فى رواية «أمريكا» لكافكا - انتقال المقامات إلى اللغات الأوروبية الحية - المقامات فى اللغة الألمانية - رواية أمريكا تمثل خطأ مختلفاً فى مسيرة كافكا - شيوع الجو الشرقى فى الآداب الأوروبية - رحلات الرومانتيكيين - جوتة والأدب الشرقى - فنانون يستوحون الشرق ، بول كلى - كافكا يتأثر بأدب الشطار - عناصر المقامات فى رواية كافكا تتمثل فى روح السفر وحب المطاردة من ناحية ، وفى جاذبية البطل من ناحية ثانية ، وفى روح اللعبة من ناحية ثالثة - الفكاهة فى هذه الرواية تعتمد على الفطرية - المشاجرات الهزلية - صورة المرأة تذكر بالسير الشعبية - المباشرة والوصف - تداخل الحكايات - وظيفة العنوان فى الرواية - عنوان «العطشجى» أكثر دلالة على طبيعة الرواية - الشكل الفنى فى الرواية لا ينمو بطريقة تاريخية تطويرية - الرواية تتطور إلى وراء - كل فصل مستقل بنفسه - خصوصية كافكا تتمثل فى جوهر المكان وفى

النزعة العبثية - صورة المكان في مقامات الحريري - كافكا يجسد روح المكان - ويصور أمريكا في صورة هزلية - الإنسان ذو البعد الواحد - الأمريكي يندمج في اللعبة - ويفتقد العنصر المتجاوز - رواية كافكا تقف عند سلطخ الأشياء - الجو العبثي - عالم لا يرحم - العبث في هذه الرواية يتم بطريقة هزلية (كاريكاتورية) - والمأساة تتحول إلى كوميديا ساخرة - سيطرة العبث على كتاب الستينيات في العالم العربي - وهو عبث متأثر بالنزعة الأوروبية - ترجمة رواية أمريكا في فترة الستينيات - أخطاء في الترجمة - لا يتحقق فيها وضوح المعنى كما تريده اللغة المنقول منها ، ولا يتحقق فيها أداء المعنى بأسلوب اللغة المنقول إليها - أمثلة على ذلك - الترجمة غير الدقيقة قد تكون ذات دلالات في علم الأدب المقارن - إقبال أدباء الستينيات على هذه الترجمة - دلالة ذلك - أدباء الستينيات لم يلتفتوا إلى الجو الشرقي في رواية أمريكا ، ولكنهم التفتوا إلى النزعة العبثية - عبده جبير ونزعة العبث - مستجاب ونزعة العبث - سندباد « ثلاثية سبيل الشخص » محبط وذو نزعة عبثية - بطل مستجاب تتساوى عنده الأشياء - الرحلة التاريخية للبطل المراوغ - من الأدب الفصيح إلى الأدب الشعبي - ومن الأدب العربي إلى الأدب الأوروبي - ثم عودته محبطا إلى الأدب العربي - العبرة من هذه الرحلة - التراث القصصي عند العرب نتيجة رؤية حضارية - وتحفظ بخصوصيتها وهي تنتقل عبر البحار وعبر الأجناس - البحث عن تلك الخصوصية .

الفصل الثاني : البنائية بين السكاكي ورولان بارت :

المصادر الغربية لنقاد الحداثة - المصادر متشابهة ، وهم يتباهون بها - كثرة الأعلام ، والمصطلحات الأجنبية - بعضهم يتعشق كاتباً أجنبياً - ارتباك المصطلحات - تداخل الأعلام تحبط القارئ - تصنيف نقدهم في قضايا ثلاث ، هي : موت المؤلف - التركيز على الشكل - مشاركة القارئ .

موت المؤلف الجذور الفلسفية - مقولة نيتشة - المذهب الإنساني - موت الشخصية - الشخصية في مذهب الواقعية - كلود أودبير وموت الشخصية - تشويه معالم الشخصية - الشخصية في روايات جرييه - النفور من علم النفس التحليلي - صورة الغريب - الشخصية عند جرييه في حالة بحث - الشخصية عند ساروت - النقد وموت المؤلف - اختفاء القيمة في الأدب - جماعة الفن للفن - سونتاج ضد تفسير النص - التفسير في أعمال كافكا النصية : معاملة النص من السطح الخارجي - مصطلحات لسونتاج - كولر والأدب الأملس - رواية المحاولات لجرييه - الوصف عند جرييه يختلف عن الوصف عند سارتر - حلم فلوير - قضية الالتزام عند جرييه - النقد الغربي يركز على المضمون بالدرجة الأولى - نظرية المحاكاة تهتم بالمضمون أكثر من الشكل - التحرر من المكان والمحاكاة .

مشاركة القارئ : أعمال أدبية تقوم على مشاركة القارئ - مجموعة « لقطات » تقدم مثالا على ذلك - فيش ومشاركة القارئ - كولر ومشاركة القارئ - الإيغال في فكرة مشاركة القارئ إلى حد الفوضى - النهاية الخادعة .

الخلفية الحضارية : نقد الحداثة يرتبط بالواقع الغربى - بالمر يراه انعكاسا للروح العلمية السائدة - ومير دوك تراه انعكاسا لتيارات فلسفية سائدة .

تناقض مصطلح الموضوعية : نقد الحداثة يتعرض للرفض في العالم الغربى - فرانكلين يرى أن فكرة الموضوعية في الأدب تؤدي إلى الشكلية - والوجودية تراها امتدادا للشائبة الديكارتية - وبالمر يرى أن فكرة الموضوعية تحول الأدب إلى شيء بارد - وجوفرى يراها تجمد اللغة في إطار ثقافى - والنقاد المسيحيون يرونها أثرا من آثار الغرور البشرى - التناقض في مصطلح الموضوعية من موقف إلى آخر - مصطلح « التجربة » يخفف من سطوة الموضوعية - عصر الأنماط الثقافية - أفكار الحداثة ترتبط ببنية الحضارة الأوروبية وبالوثنية الإغريقية - فكرة موت المؤلف تؤدي إلى اختفاء القيمة - والتركيز على الشكل هو رد فعل لنظرية المحاكاة أما مشاركة القارئ فتتحول إلى استبداد من القارئ .

النقد العربى وفكرة النصية : فكرة المحاكاة لم تلعب دورا مؤثرا في تاريخ الأدب العربى - الشاعر الجاهلى لا يحاكي الطبيعة بل يتغلب عليها - معظم النقاد العرب يؤثرون جانب الشكل ، ولا يبحثون عما وراء العبارة الأدبية من دلالات فلسفية واجتماعية - غنيمى هلال يدين هذا الاتجاه عند النقاد العرب ، ولكن نقاد الحداثة فيما بعد يهللون لهذا الاتجاه بعد أن أتى من أوروبا ولا يتنبهون لمصادره العربية .

نقاد الحداثة في العالم العربى : هم لا يبدءون من التراث العربى - يبدءون من الحضارة الغربية لما في ذلك من بريق وإعلام - نقطة البداية تلقى بظلالها وتحرمهم من عنصر الابتكار البنائية في العالم الغربى منهج ولكنها هنا تتحول إلى مذهب - نقاد الحداثة يتجنبون التطبيق - ويميلون إلى النقل - هم يخذعون القارئ عن نفسه - ويتحولون إلى سحرة وحواة .

الغدامى في الخطيئة والتكفير : الغدامى من أفضل نقاد الحداثة ، لأنه يحاول أن يعود في بعض الأمثلة إلى التراث ، ولأن لديه موهبة نقدية تتميز بالخصوص ، ولأنه يدعم حديثه النظرى بنموذج تطبيقى - وكتابه « الخطيئة والتكفير » هو أهم كتبه ، وبقية كتبه تعتمد على هذا الكتاب - الغدامى يؤكد فكرة الموضوعية في الأدب - القسم النظرى يطغى على الكتاب وفى النموذج التطبيقى يميل إلى الفلسفة والمضمون - يقدم على النموذج بفكرة مسبقة عن الخطيئة والتكفير - شعر شحاتة لا يعكس فلسفة الخطيئة والتكفير - الحديث عن العناصر الجمالية في كتاب الغدامى قليل .

الجانب النظرى منقول : الغدامى عارض جيد لأراء الألسنين ، وهو يجاهر بذلك ويفتخر به - الشخصية الأولى التى تجذبه تتمثل فى الناقد رولان بارت - يكرر اسمه ، ويردد أفكاره ، ويتوحد به .

النصية ورولان بارت : يلخص مقالة رولان عن موت المؤلف - اللغة هى التى تتكلم وليس المؤلف - عصر القارئ .

التناصية ورولان بارت : جماعة اللغة - المخزون المعجمى - البعد التاريخى - الشفرة الثقافية - الموروث التراثى - الأعراف الأدبية .

البلاغة العربية وفكرة النصية : مقدمة فى الفصاحة والبلاغة والتركيز على اللفظ - علم المعانى والنص - علم البيان والنص - علم البديع والنص .

نموذج تطبقى من البلاغة العربية : الزمخشري يستعرض آية كريمة من جهة علم البيان مرة ، ومن جهة علم المعانى مرة ثانية ، وهو فى كل مرة يركز على النسيج اللفظى دون إسقاطات معرفية .

البلاغة العربية وفكرة التناصية : السرقة الشعرية وتوظيف النص - مصطلح « التلميح » فى البلاغة يؤدى إلى التناصية - استلهام النص - مثال من شعر ابن المعتز - مثال ثان من أبى تمام - مثال ثالث من الحريري - توارد الخواطر - الغدامى يغترب عن هذا التراث .

الخطيئة والتكفير : مسحة مسيحية : الخطيئة الأولى فى الكتاب المقدس - حمزة شحاتة يحمل خطايا عصره - الخطيئة الأولى فى التراث الإسلامى - عنصر التوبة .

حمزة شحاتة شخصية قلقة : محور التحرر فى شعره - محور القيود الاجتماعية - محور انتصار المجتمع - محور الاستسلام عند الشاعر - مفردات عن الهوى والعقل والظما والسكون ترمز إلى حالات الشاعر - ذكريات أليمة عن الماضى لاتعكس الفردوس المفقود .

الغدامى بعيد عن الأسرار الجمالية : صفحات قليلة فى كتابه عن الناحية الجمالية فى شعر شحاتة - وهذا يتناقض مع منهجه النظرى - يختار ثلاث قصائد فقط من شعر شحاتة .

استبداد المنهج والنظرة الجزئية : المنهج التفكيكى وقصيدة « يا قلب مت ظمأ » - يقف عند الحروف والمفردات وتحول القصيدة إلى شظايا - ويضيع هدفها الكلى .

استبداد المنهج والانحيازية : مفهوم التناصية - فرق بين الاستئناس بأرواح السابقين - وتقمص أرواح السابقين - قصيدة « عادة بولاق » - الغدامى ينحاز إلى هذه القصيدة ، على الرغم من ضعفها ، وهو يبرر كل شئ لشاعره .

منهج مقترح : خير منهج ألا يكون لك منهج في النقد، ولكن بشرط أن تستوعب كل المناهج .

حمزة شحاتة ورمز الليل : رمز الليل عند شحاتة مسطح، ورباعياته تعكس هذا التسطیح - الإفادة من المنهج الاجتماعي .

حمزة شحاتة يحوم ولايرد : يبدأ القصيدة بداية موفقة ثم يهمد - ترهل القصيدة عنده - لم يدخل في صراع مع عبارته .

حمزة شحاتة وتوظيف الأسطورة : معنى الأسطورة - توظيف الأسطورة سطحي عند شحاتة - أسطورة إيزيس - أسطورة أبيس - الأسطورة عنده تفتقد بعدها التاريخي .
حمزة شحاتة وفن الملاحم : معنى الملحمة - شحاتة يقف عند السطح .

فراش وجليد ! وفكرة النصية : البداية من النص - قصيدة (فراش وجليد) تتوفر لها عناصر فنية في البداية والنهاية ، وتفيد من التكنيك الدرامي الحديث ، وتتميز بالحركة ، وبالتوظيف الفني للوزن والقافية - والرؤية عنده تندمج في النص - عنصر الحوار - الناقد في كل ذلك ينطلق من علاقة مباشرة مع النص - دون أن تخضع هذه العلاقة لاستبداد المنهج .

بين صديقين وفكرة التناسية : تداخل النصوص غير التقليد وغير السرقة - قصيدة «غادة بولاق» تقليد - أما قصيدة (صديقين) فهي من باب التناسية - القصيدة معارضة لقصيدة (غاندي) لأحمد شوقي ، ولكنها تختلف عنها - قصيدة تدور في جو من المثالية والجلال والشعارات الكبيرة - وهي من الأدب الكلاسيكي .

أما قصيدة شحاتة فهي تسخر من البطل الكلاسيكي ، وتصور شخصية فقيرة أقرب إلى شخصيات الكدية ، وهي تتميز عن قصيدة شوقي - الجو الهندي - لم يكرر الكثير من قوافي شوقي - دعاية - نبرة من الشكوى المتمردة لانجدها في بطل الكدية القديم .

الخاتمة : الدعوة إلى موت المؤلف أدت إلى استبداد القارئ - قد نقبل تعسف المؤلف ولكن لانقبل تعسف القارئ - هذه الدراسة دعوة إلى موت القارئ أيضاً - لكي يحيا النص ، ويلتقى على أرضه المؤلف والقارئ معاً في حوار مشترك .

الفصل الثالث : الرحلة إلى السماء بين إقبال والزيبري :

الكشف عن مصادر فكر الزيبري - المدينة الفاضلة عند الإغريق والفلاسفة - المدينة الفاضلة عند متصوفة الشرق - المدينة الفاضلة عند إقبال - المدينة الفاضلة عند الزيبري - جنة الزيبري تتحقق فيها الحرية والحب والفن - الزيبري في باكستان - اطلاعه على أدب إقبال - أوجه تشابه بين إقبال والزيبري - لا يوجد دليل مادي على أن رواية الزيبري تأثرت

برواية إقبال - أوجه اختلاف بين الروائتين - نقطة البدء مختلفة عند كل من الكاتبين - إقبال مشغول بأمور فلسفية - والزبيري مشغول بهموم وطنه .

الفصل الرابع : جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور :

إليوت - حياته - مسرحياته - جريمة قتل في الكاتدرائية - توماس بيكيت - التعليق - ليست هى من مسرحيات الشخصيات - موضوعها ذو مستويات - بطلها هو القدر - شكلها صورة للقدر ، فهو يتلاءم مع المضمون - فكرة الاستشهاد - الشيطان الرابع - ترجمة المسرحية .

صلاح عبد الصبور - حياته - مسرحياته - مأساة الحلاج - صورة الحلاج في التراث - التصوف الإسلامى - وحدة الوجود - مصادر عبد الصبور في مسرحيته - صلته بإليوت - تخطيط مأساة الحلاج قريب من تخطيط جريمة قتل - شخصية الحلاج بعيدة عن شخصيته التاريخية - رغبة الحلاج في الاستشهاد - المصادر المسيحية في مأساة الحلاج - الدكتور خليل سمعان يشير إلى التشابه بين الحلاج والمسيح - صوفية الحلاج إيجابية - وهو بذلك يقترب من شخصية بيكيت - الجانب العبثى في شخصية الحلاج - عبد الصبور يشيد بيونسكو - عبثية الحلاج هى من تأثير إليوت - عبثية إليوت تختلف عن عبثية يونسكو - عبثية إليوت تنتهى إلى اليقين - وأيضاً عبثية الحلاج تنتهى إلى اليقين - اختلافات بين إليوت وعبد الصبور - مسرحية عبد الصبور تدور في إطار دنيوى - أما مسرحية إليوت فهى تدور في إطار كونى - ولكن هذه الاختلافات لا تنفى التأثير - عوامل المشابهة أكثر من عوامل المفارقة .

الخاتمة : الأدب المقارن والصراع الحضارى :

الصراع ضرورة حضارية - اختلاف لغة الصراع بين القديم والحديث - من يتجاهل الصراع فهو ضعيف الثقة بنفسه وبحضارته - الفرق بين التعصب والاعتزاز - الاعتزاز يقوم على الإيمان بالخصوصية - الأدب المقارن مظهر من مظاهر الصراع الحضارى - جوانب التأثير تدل على القوة - وجوانب التأثير تدل على الضعف .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة : الأدب المقارن والهدف القومى	٥
الفصل الأول : البطل المراوغ بين الحريرى وكافكا	
دراسة مقارنة حول الشخصيات الأدبية	٢٩
الفصل الثانى : البنائية بين السكاكى ورولان بارت	
دراسة مقارنة حول المناهج الأدبية	٩٧
الفصل الثالث : رحلة إلى السماء بين إقبال والزيرى	
دراسة مقارنة حول الأشكال الأدبية	١٨٢
الفصل الرابع : جريمة قتل حول إليوت وعبد الصبور	
دراسة مقارنة حول المواقف الأدبية	١٩٤
الفصل الخامس : نحو قاموس للمصطلحات الأدبية	
دراسة مقارنة حول انتقال المصطلح الأدبى	٢١٧
الخاتمة : الأدب المقارن والصراع الحضارى	٢٣٣

من مؤلفات الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم

- قصص الحب العربية : الطبعة الأولى سنة ١٩٦٦ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٨ م.
- من قصص العرب : الطبعة الأولى سنة ١٩٦٧ م.
- قصص العشاق النثرية : دراسة في التراث القصصى . الطبعة الأولى سنة ١٩٧٢ م ،
الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٨ م.
- القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث : الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣ .
- الأدب وتجربة العبث : الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣ م.
- القصة اليمنية المعاصرة . الطبعة الأولى سنة ١٩٧٧ م ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٦ م.
- ألوان من القصة اليمنية المعاصرة : الطبعة الأولى سنة ١٩٨١ م ، الطبعة الثانية سنة
١٩٨٥ م.
- الوسطية العربية (٦ أجزاء) :
- الكتاب الأول : المذهب ، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩ م ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٩٠ م.
- الكتاب الثانى : التطبيق ، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩ م . الطبعة الثانية سنة ١٩٨٦ م.
- الكتاب الثالث : نحو وسطية معاصرة ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١ م.
- الكتاب الرابع : نحو رواية عربية ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥ م.
- الكتاب الخامس : حلم ليلة القدر : رواية عربية ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥ م.
- الكتاب السادس : القرآن الكريم والمذهب الوسطى (تحت الطبع) .
- المسرح المصرى بين ثلاثة أجيال : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢ م.
- القصة القصيرة فى الستينيات : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٨ .
- القصة القصيرة فى السبعينيات : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤ ، الطبعة الثانية سنة
١٩٨٧ م.

- لقطات : ألان روب جرييه (ترجمة) الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥ م.
- الرعشة الأولى وهؤلاء الأدباء : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦ م ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٩٤ م.
- مقالات في النقد الأدبي (١٥ جزءاً)
- الجزء الأول سنة ١٩٨٨ م ، الجزء الخامس عشر (تحت الطبع)
- قاموس الألوان عند العرب : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩ م.
- نقاد الحداثة وموت القارئ : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥ م.
- نوادر الحب والحكمة : (تحت الطبع)
- الرواية العربية والبحث عن جذور (تحت الطبع) .
- الرواية العربية والبحث عن شكل : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥ م.
- القصة القصيرة والبحث عن شكل (تحت الطبع) .
- التراث القصصى والبحث عن شكل (تحت الطبع) .
- مشاهد وشواهد : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦ م.
- قال لقمان لابنه ، الجزء الأول (تحت الطبع) .
- من أوراق طه حسين ؛ الجزء الأول (تحت الطبع) .
- حوار مع . . . الجزء الأول : الجزء الأول الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥ م .
- حوار مع . . . الجزء الثانى . الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥ م .

رقم الإيداع : ٩٧/١٠٥٣٤
I.S.B.N : 977 - 09 - 0395 - 7

مطابع الشروق

القاهرة : ٨ شارع سيويه المصرى - ت ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص ب ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣ - فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)